Quellenbücher der Volkshochschule

Herausgegeben von der Volkshochschule Thüringen

6. Heft

Die deutsche Dichtung der letzten 30 Jahre

Leitsätze und Streitsätze, Wege und Ziele

Von

Albert Soergel

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1920

Preis 1 M.

Germany

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

Soerd

I. Naturalismus.

Aus Wilhelm Bölsche: „Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik". 1887.

Die Basis unseres gesamten modernen Denkens bilden die Naturwissenschaften. Wir hören täglich mehr auf, die Welt und die Menschen nach metaphysischen Gesichtspunkten zu betrachten, die Erscheinungen der Natur selbst haben uns allmählich das Bild einer unerschütterlichen Gesetzmäßigkeit alles kosmischen Geschehens eingeprägt, dessen letzte Gründe wir nicht kennen, von dessen lebendiger Betätigung wir aber unausgesetzt Zeuge sind. Das vornehmste Objekt naturwissenschaftlicher Forschung ist dabei selbstverständlich der Mensch geblieben, und es ist der fortschreitenden Wissenschaft gelungen, über das Wesen seiner geistigen und körperlichen Existenz ein außerordentlich großes Tatsachenmaterial festzustellen, das noch mit jeder Stunde wächst, aber bereits jetzt von einer derartigen beweisenden Kraft ist, daß die gesamten älteren Vorstellungen, die sich die Menschheit von ihrer eigenen Natur auf Grund weniger exakter Forschung gebildet, in den entscheidendsten Punkten über den Haufen geworfen werden. Da, wo diese älteren Ansichten sich während der Dauer ihrer langen Alleinherrschaft mit anderen Gebieten menschlicher Geistestätigkeit eng verknotet hatten, bedeutete dieser Sturz notwendig eine gänzliche Umbildung und Neugestaltung auch auf diesen verwandten Gebieten. Das bekannteste Beispiel hierfür ist die Religion, deren einseitig dogmatischer Teil durch die Naturwissenschaften zersetzt und zu völliger Umwandlung gezwungen wurde. Ein zweites Gebiet aber, das auch wesentlich in Frage kommt, ist die Poesie. Welche besondere Zwecke diese auch immer verfolgen mag und wie sehr sie in ihrem innersten Wesen sich von den exakten Naturwissenschaften unterscheiden mag, — eine Sonderung, die wir so wenig, wie die Sonderstellung einer vernünftigen Religion, antasten — ganz unbezweifelbar hat sie unausgesetzt, um zu ihren besondern Zielen zu gelangen, mit Menschen und Naturerscheinungen zu tun, und zwar, sofern sie im Geringsten gewissenhafte Poesie, also Poesie im echten und edeln Sinne und nicht ein Fabulieren für Kinder sein will, mit eben denselben Menschen und Naturerscheinungen, von denen die Wissenschaft uns gegenwärtig jenen Schatz sicherer Erkenntnisse darbietet. Notwendig muß sie auch von letzteren Notiz nehmen und frühere irrige Grundanschauungen

fahren lassen. Es kann ihr, was jedermann einsieht, von dem Punkte ab, wo das Dasein von Gespenstern wissenschaftlich widerlegt ist, nicht mehr gestattet werden, daß sie zum Zwecke irgend welcher Aufklärung einen Geist aus dem Jenseits erscheinen läßt, weil sie sich sonst durchaus lächerlich und verächtlich machen würde. Es kann ihr, was zwar nicht so bekannt, aber ebenso wahr ist, auch nicht mehr ungerügt hingehen, wenn sie eine Psychologie bei den lebendigen Figuren ihrer Erzeugnisse verwertet, die durch die Fortschritte der modernen wissenschaftlichen Psychologie entschieden als falsch dargetan ist. Eine Anpassung an die neuen Resultate der Forschung ist durchweg das Einfachste, was man verlangen kann. Der gesunde Realismus ermöglicht diese Anpassung. Indem er einerseits die hohen Güter der Poesie wahrt, ersetzt er andererseits die veralteten Grundanschauungen in geschicktem Umtausch durch neue, der exakten Wissenschaft entsprechende. Mit Genugtuung gewahrt er dabei, daß die neuen Stützen nicht nur relativ, sondern auch absolut besser sind, als die alten, und daß er bei Gelegenheit dieser Anpassung der Poesie ein frisches Lebensprinzip zuführt, das nach vollkommener Eingewöhnung höchstwahrscheinlich ganz neue Blüten am edeln Stamme des dichterischen Schaffens zeitigen wird, die vormals niemand ahnen konnte. Das ist in abstrakter Kürze die eigentlich verstandesgemäße Definition des Realismus. ....

Ich meine, so, wie die Frage gestellt ist, gibt es nur eine Antwort. Es handelt sich nicht um Namen, um Nationalitäten, um Meister und Jünger einer Schule, sondern um zwei Dinge, die vor aller Augen sind: eine Wissenschaft, die energisch vorgeht und neue Begriffe schafft, und eine Literatur, die zurückbleibt, und mit Begriffen arbeitet, die keinen Sinn und Verstand mehr haben. Tatsächlich hat denn auch ein beträchtlicher Teil unserer modernen Dichter die richtige Antwort gefunden. .... Man hat sich geeinigt über den Satz: Wir müssen uns dem Naturforscher nähern, müssen unsere Ideen auf Grund seiner Resultate durchsehen und das Veraltete ausmerzen.

Das Erste, worauf man im Verfolgen dieses Gedankens kam, war ein Satz, der ebenso einfach und selbstverständlich war, wie er paradox klang. Jede poetische Schöpfung, die sich bemüht, die Linien des Natürlichen und Möglichen nicht zu überschreiten und die Dinge logisch sich entwickeln zu lassen, ist vom Standpunkte der Wissenschaft betrachtet nichts mehr und nichts minder als ein einfaches, in der Phantasie durchgeführtes Experiment, das Wort Experiment im buchstäblichen, wissenschaftlichen Sinne genommen.

Daher der Name „Experimental-Roman", und daher eine ungeheuerliche Begriffsverwirrung bei allen Kritikern und Poeten, die weder wußten, was man unter einem wissenschaftlichen Experimente, noch was man unter dichterischer Tätigkeit verstand. Der Mann, der das Wort populär gemacht hat, Zola, ist selbst unschuldig an der Verwirrung der Geister. Nur hat auch er den Fehler nebenher begangen, die Definition eines Kunstwerks als Ex-

periment nicht einzuschränken durch die Worte „vom wissenschaftlichen Standpunkte aus", womit alles klarer und einfacher wird. Vom moralischen Standpunkte beispielsweise will die Definition gar nichts besagen, denn was ist moralisch ein „Experiment"? Aber wissenschaftlich paßt die Sache. Sehen wir das unheimliche Wort näher an.

Der Dichter, der Menschen, deren Eigenschaften er sich möglichst genau ausmalt, durch die Macht der Umstände in alle möglichen Konflikte geraten und unter Betätigung jener Eigenschaften als Sieger oder Besiegte, umwandelnd oder umgewandelt, daraus hervorgehen oder darin untergehen läßt, ist in seiner Weise ein Experimentator, wie der Chemiker, der allerlei Stoffe mischt, in gewisse Temperaturgrade bringt und den Erfolg beobachtet. Natürlich: der Dichter hat Menschen vor sich, keine Chemikalien. Aber, wie oben ausgesprochen ist, auch diese Menschen fallen ins Gebiet der Naturwissenschaften. Ihre Leidenschaften, ihr Reagieren gegen äußere Umstände, das ganze Spiel ihrer Gedanken folgen gewissen Gesetzen, die der Forscher ergründet hat und die der Dichter bei dem freien Experimente so gut zu beachten hat, wie der Chemiker, wenn er etwas Vernünftiges und keinen wertlosen Mischmasch herstellen will, die Kräfte und Wirkungen vorher berechnen muß, ehe er ans Werk geht und Stoffe kombiniert.

Wer sich die Mühe nehmen will, einen ganz flüchtigen Blick auf das Beste zu werfen, was Shakespeare oder Schiller oder Goethe geschaffen, der wird den Faden des psychologischen Experiments in jeder dieser Dichtungen klar durchschimmern sehen. Bloß jene Voraussetzungen waren vielfach etwas andere, und hier ist denn eben der Punkt, wo der Einfluß der modernen Wissenschaft sich als ein neues Element geltend machen und der Realismus, dessen Theorie wir zugegeben haben, praktisch werden soll. Es gilt, neue Prämissen für die weitern Experimente, die wir machen wollen, aufzustellen oder besser, sie uns von der Naturwissenschaft aufstellen zu lassen.

Aus den theoretischen Schriften von Arno Holz:

1. Aus: „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze". 1891.

Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jedweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.

2. Aus: „Revolution der Lyrik". 1899.

„Die Kunst hat die Tendenz die Natur zu sein; sie wird sie nach Maßgabe ihrer Mittel und deren Handhabung." Alle bisherigen Sätze liefen darauf hinaus, die Kunst ist ein Absolutum; dieser Satz, zum erstenmal von einer anderen Weltanschauung her, behauptet, sie ist ein Relativum. Er sagt: es gibt für uns Menschen keine Kunst an sich, wie es für uns Menschen keine Natur an sich gibt. Es existieren genau so viele Kunst-

auffassungen, als entsprechende Naturauffassungen existieren. Zwei sich völlig deckende sind unmöglich. Dasselbe Kunstwerk, gesehen durch zwei Verschiedene, ist nicht mehr dasselbe. Ja, es ist sogar schon nicht mehr dasselbe, zu zwei verschiedenen Zeiten auch nur durch einen Einzigen gesehen! Daher absolut notwendig die ungeheure Divergenz unsrer Urteile. Es ist ferner, was ebenfalls keiner der bisherigen war, ein Entwicklungssatz. Er sagt nicht, es gibt so und so viel Künste: die Musik, die Malerei, die Dichtung, die Plastik und die „schöne Bekleidungskunst", oder meinetwegen auch noch betreffend andere, oder weitere, sondern: es gibt so viele Künste, als es Mittel gibt. Die Mittel sind aber weder in ihrer Anzahl begrenzt, noch sind sie „ewig". Ihre Wirkungen erschöpfen sich und neue Mittel, oder neue Verbindungen von alten, treten an ihre Stelle. — —

Mein Satz sagt ferner: Diejenige Kunst ist für die Menschheit die wertvollste, deren Mittel es ermöglichen, der durch ihn aufgedeckten Tendenz am umfassendsten gerecht zu werden. So gilt und galt z. B. als höchste zu allen Zeiten die Dichtkunst. Und da ist es denn gar kein Zweifel: kein Mittel ist umfassender als das Wort. Es ersetzt, möchte man fast sagen, bis zu einem gewissen Grade jedes übrige Mittel. Auf diese Weise folgert sich aus meinem Satz zum ersten Mal deutlich eine Stufenleiter, die sich mit den üblichen Schätzungen deckt. Und diese Stufenleiter ist so gegliedert, ihre Sprossen reichen so tief, daß sie bis unter die simpelsten Dinge langt, bis in jene Region, wo das Tier Pflanze ist und die Pflanze Tier.

Mein Satz ermöglicht aber, zum erstenmal, nicht bloß eine feste Statik der Künste, sondern er fundamentiert zugleich mit dieser auch deren Dynamik. Er zeigt, wie die Entwicklung jeder Kunst in erster Linie auf der Entwicklung ihrer Mittel beruht, und er zeigt ferner und namentlich, wie diese Entwicklung unausgesetzt nach ein und demselben Ziel strebt; nämlich dem, das durch ihn aufgedeckt wurde. — — — Nachdem ich den Punkt hatte, fest hatte, sagte ich mir: eine Erneuerung unserer Literatur, alle übrigen Bedingungen selbstverständlich vorausgesetzt, kann nun erfolgen aus einer Erneuerung ihres Sprachbluts. Sie bleibt ohne eine solche, und pfiffen wir auch selbst wie die Engel im Himmel und hätten sich auf uns alle „Talente" gesammelt — Utopie. Mit diesem Wissen, das mir ohne jenen Satz nicht gekommen wäre, und das mir vor allem, was das wichtigste war, durch ihn verbürgt wurde, als Voraussetzung, machte ich mich auf meinen Weg. Und ich darf heute wirklich versichern: es war nicht ganz einfach. Denn es gibt vielleicht nichts Schwierigeres, nichts, was den Willen stärker anspannt, als Konventionen abstreifen, gleichgültig welcher Art, in denen man gesteckt hat bis an den Hals.....

In meinem Buche (Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze), Teil Eins, erzählte ich, wie ich gleich anfangs, noch ehe meine Theorie mir auch nur erst dämmerte, über den bekannten Satz Zolas stolperte: Une oeuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament. Und dieser

Satz erschien mir so unbestreitbar, seine Selbstverständlichkeit.... von einer so unsagbaren Richtigkeit, daß ich ihn einfach mit Gemeinplätzen verglich, wie Wenns regnet, ists naß, Von weitem sieht etwas entfernt aus und Alle Ratten haben Schwänze. Ich dachte und denke noch heute: unumwundener kann man etwas schon nicht zugestehn! Nicht, weil ich diese Wahrheit bezweifelte, suchte ich weiter, oder weil ich sie gar leugnete, sondern weil sie mir noch nicht tief genug ging, weil sie nur eine Sache aussagte, die, wie ich meinte, so sichtbar war, so einfach greifbar für jeden, daß ich gradezu glaubte niederschreiben zu dürfen, sie wäre nicht einmal die Zeit wert, die man brauchte, um sie überhaupt auch nur aufs Papier zu bringen.....

Die Künstler staunten und staunen vor der Natur in Demut, und es gab noch keinen, der nicht selig war, wenn es ihm gelang, in sein Werk aus ihr auch nur ein Stäubchen zu retten! Die Nichtkünstler sehn in der Natur überhaupt nichts. Wenigstens nicht schon durch sich und von vornherein. Für jede Kleinigkeit, und sei es auch nur die besondere Biegung eines Grashälmchens, oder die „verlorene Schönheit" von einem Paar Klotzkorken, das im Sonnenschein auf einer roten Diele steht, müssen immer erst die Künstler kommen und ihnen die balkendicken Hornhäute von neuem operieren.....

Aus Heinrich Hart: „Literarische Erinnerungen". 1905.

Noch erinnere ich mich, wie er (Holz) uns eines Nachmittags im Café Monopol das Ergebnis seiner Studien auseinandersetzte, uns den Unterschied zwischen alter und neuer Kunst klar machte. Er entwickelte seine Ansicht am Beispiel eines vom Baum fallenden Blattes. Die alte Kunst hat von dem fallenden Blatt weiter nichts zu melden gewußt, als daß es im Wirbel sich drehend zu Boden sinkt. Die neue Kunst schildert diesen Vorgang von Sekunde zu Sekunde; sie schildert, wie das Blatt, jetzt auf dieser Seite vom Licht beglänzt, rötlich aufleuchtet, auf der anderen schattengrau erscheint, in der nächsten Sekunde ist die Sache umgekehrt, sie schildert, wie das Blatt erst senkrecht fällt, dann zur Seite getrieben wird, dann wieder lotrecht sinkt, sie schildert — ja, der Himmel weiß, was sie sonst noch zu berichten hat. Ich hab's vergessen. Eine Kette von einzelnen ausgeführten, minutiösen Zustandsschilderungen, geschildert in einer Prosasprache, die unter Verzicht auf jede rhythmische oder stilistische Wirkung der Wirklichkeit sich fest anzuschmiegen sucht, in treuer Wiedergabe jeden Lauts, jeden Hauchs, jeder Pause — das war es, worauf die neue Technik abzielte. Und die neue Technik war zugleich die neue Kunst. Kein Zweifel, daß mit dieser minutiösen Schilderungsweise hier und da sehr lebendige Wirkungen zu erzielen sind. Aber auch nur hier und da, überall da, wo Kleinmalerei am Platze ist. Wo es sich jedoch um Vorgänge handelt, die ein Atem großen Geistes durchweht, eines Geistes, der um fallende Blätter sich gar nicht kümmert, weil seine Erregung auf andere Dinge gerichtet ist, da würde die Kleintechnik das Große einfach verschütten, wie ein Sandwirbel Quell und Oase.

II. Vom Eindruck zum Ausdruck.

Aus Hermann Bahr: „Die Überwindung des Naturalismus". 1891.

Die Herrschaft des Naturalismus ist vorüber, seine Rolle ist ausgespielt, sein Zauber ist gebrochen. In den breiten Massen der Unverständigen, welche hinter der Entwicklung einhertrotten und jede Frage überhaupt erst wahrnehmen, wenn sie längst schon wieder erledigt ist, mag noch von ihm die Rede sein. Aber die Vorhut der Bildung, die Wissenden, die Eroberer der neuen Werte wenden sich ab. Neue Schulen erscheinen, welche von den alten Schlagworten nichts mehr wissen wollen. Sie wollen weg vom Naturalismus und über den Naturalismus hinaus.

Es sind nun zwei Fragen, die sich nicht abweisen lassen.

Entweder die Frage, was das Neue sein wird, das den Naturalismus überwinden soll.

Zweitens die Frage nach dem künftigen Schicksal des Naturalismus. Wie dieser sich neben solcher Neuerung ausnehmen, wofür er dem nächsten Geschlecht gelten und was er am Ende in der Summe der Entwicklungen bedeuten wird.

Spuren des Neuen sind manche vorhanden. Sie erlauben viele Vermutungen. Eine Weile war es die Psychologie, welche den Naturalismus ablöste. Die Bilder der äußeren Welt zu verlassen, um lieber die Rätsel der einsamen Seele aufzusuchen — dieses wurde die Losung: Man forschte nach den letzten Geheimnissen, welche im Grunde der Menschen schlummern. Aber diese Zustände der Seele zu konstatieren genügte dem unsteten Fieber der Entwicklung bald nicht mehr, sondern sie verlangten lyrischen Ausdruck, durch welchen erst ihr Drang befriedigt werden könnte. So kam man von der Psychologie, zu welcher man durch einen konsequenten Naturalismus gekommen war, weil ihre Wirklichkeit allein von uns erfaßt werden kann — so kam man von der Psychologie, wie ihren Trieben nachgegeben wurde, notwendig am Ende zum Sturze des Naturalismus: Das Eigene aus sich zu gestalten, statt das Fremde nachzubilden, das Geheime aufzusuchen, statt dem Augenschein zu folgen, und gerade dasjenige auszudrücken, worin wir uns anders fühlen und wissen als die Wirklichkeit. Es verbreitete sich am Ende der langen Wanderung nach der ewig flüchtigen Wahrheit wieder das alte Gefühl des petöfischen Liedes: „Die Träume, Mutter, lügen nimmer;" und wieder wurde die Kunst, die eine Weile die Markthalle der Wirklichkeit gewesen, der „Tempel des Traumes", wie Maurice Maeterlinck sie genannt hat. Die Ästhetik drehte sich um. Die Natur des Künstlers sollte nicht länger ein Werkzeug der Wirklichkeit sein, um ihr Ebenbild zu vollbringen; sondern umgekehrt, die Wirklichkeit wurde jetzt wieder der Stoff des Künstlers, um seine Natur zu verkünden, in deutlichen und wirksamen Symbolen.

Auf den ersten Blick scheint das schlechtweg Reaktion: Rückkehr zum Klassizismus, den wir so böse verlästert, und zur Romantik . . .

Aber es ist doch ein Unterschied zwischen der alten Kunst und der neuen — wie man sie nur ein bißchen eindringlicher prüft. Freilich: die alte Kunst will den Ausdruck des Menschen, darin stimmen sie überein gegen den Naturalismus. Aber wenn der Klassizismus Mensch sagt, so meint er Vernunft und Gefühl; und wenn die Romantik Mensch sagt, so meint sie Leidenschaft und Sinne; und wenn die Moderne Mensch sagt, so meint sie Nerven. Da ist die große Einigkeit schon wieder vorbei.

Ich glaube also, daß der Naturalismus überwunden werden wird durch eine nervöse Romantik; noch lieber möchte ich sagen: durch eine Mystik der Nerven. Dann freilich wäre der Naturalismus . . . geradezu die Entbindung der Moderne: Denn bloß in dieser dreißigjährigen Reibung der Seele am Wirklichen konnte der Virtuose im Nervösen werden.

* * *

Man kann den Naturalismus als eine Besinnung des Idealismus auf die verlorenen Mittel betrachten.

Dem Idealismus war das Material der idealen Ausdrücke ausgegangen. Jetzt ist die nötige Sammlung und Zufuhr geschehen; es braucht bloß die alte Tradition wieder aufgenommen und fortgesetzt zu werden.

Oder man kann den Naturalismus als die hohe Schule der Nerven betrachten: In welcher ganz neue Fühlhörner des Künstlers entwickelt und ausgebildet werden, eine Sensibilität der feinsten und leisesten Nüancen, ein Selbstbewußtsein des Unbewußten, welches ohne Beispiel ist.

Der Naturalismus ist entweder eine Pause zur Erholung der alten Kunst; oder er ist eine Pause zur Vorbereitung der neuen: jedenfalls ist er Zwischenakt.

* * *

Die Welt hatte sich erneut; es war alles ganz anders geworden, ringsum. Draußen wurde es zuerst gewahrt. Dahin wendete sich die unstete Neugier zuerst. Das Fremde schildern, das Draußen, eben das Neue. Erste Phase.

Aber gerade darum, damit, dadurch hatte sich auch der Mensch erneut. Den gilt es jetzt: sagen, wie er ist — zweite Phase. Und mehr noch, aussagen, was er will: Das Drängende, Ungestüme, Zügellose — das wilde Begehren, die vielen Fieber, die großen Rätsel.

Ja — auch die Psychologie ist wieder nur Auftakt und Vorgesang: Sie ist nur das Erwachen aus dieser langen Selbstentfremdung des Naturalismus, das Wiederfinden der forschenden Freude an sich, das Horchen nach dem eigenen Drang. Aber der wühlt tiefer: sich verkünden, das Selbstische, die seltsame Besonderheit, das Wunderliche, Neue. Und dieses ist im Nervösen. — Dritte Phase der Moderne.

* * *

Der neue Idealismus ist von dem alten zweifach verschieden: sein Mittel ist das Wirkliche, sein Zweck ist der Befehl der Nerven.

Der alte Idealismus ist ein richtiges Rokoko. Ja, er drückt Naturen aus. Aber Naturen sind damals Vernunft, Gefühl und Schnörkel: Siehe Wilhelm Meister. Der romantische Idealismus wirft die Vernunft hinaus, hängt das Gefühl an die Steigbügel der durchgehenden Sinne und galoppiert gegen die Schnörkel: er ist überall gotisch maskiert. Aber weder der alte noch der romantische Idealismus denken daran, sich erst aus sich heraus ins Wirkliche zu übersetzen: sie fühlen sich ohne das, in der nackten Innerlichkeit, lebendig genug.

Der neue Idealismus drückt die neuen Menschen aus. Sie sind Nerven; das andere ist abgestorben, welk und dürr. Sie erleben nur mehr mit den Nerven, sie reagieren nur mehr von den Nerven aus. Auf den Nerven geschehen ihre Ereignisse und ihre Wirkungen kommen von den Nerven. Aber das Wort ist vernünftig oder sinnlich; darum können sie es bloß als eine Blumensprache gebrauchen; ihre Rede ist immer Gleichnis und Sinnbild. Sie können sie oft wechseln, weil sie bloß ungefähr und ohne Zwang ist; und immer bleibt es am Ende Verkleidung. Der Inhalt des neuen Idealismus ist Nerven, Nerven, Nerven und — Kostüm: Die Dekadence löst das Rokoko und die gotische Maskerade ab. Die Form ist Wirklichkeit, die tägliche äußere Wirklichkeit von der Straße, die Wirklichkeit des Naturalismus.

Aus Stefan Georges „Blättern für die Kunst" 1892—98.

Der name dieser veröffentlichung (Blätter für die Kunst) sagt schon zum teil was sie soll: der kunst besonders der dichtung und dem schrifttum dienen, alles staatliche und gesellschaftliche ausscheidend.

Sie will die GEISTIGE KUNST auf grund der neuen fühlweise und mache — eine kunst für die kunst — und steht deshalb im gegensatz zu jener verbrauchten und minderwertigen schule die einer falschen auffassung der wirklichkeit entsprang. sie kann sich auch nicht beschäftigen mit weltverbesserungen und allbeglückungsträumen in denen man gegenwärtig bei uns den keim zu allem neuen sieht, die ja sehr schön sein mögen aber in ein andres gebiet gehören als das der dichtung. I. 1.

Nicht bloß in zeiten des übergangs sind die schwankenden bohrenden andeutenden sätze den schulmäßig feststehenden vorzuziehen: sie sind die sibyllinischen zeichen aus denen die jugend ihre tiefste anregung empfängt.

Niedergang (dekadenz) in verschiedener hinsicht ist eine erscheinung die man unklugerweise zum einzigen ausfluß unserer zeit machen wollte — die gewiß auch einmal in den rechten händen künstlerische behandlung zuläßt sonst aber ins gebiet der heilkunde gehört.

Jede niedergangs-erscheinung zeugt auch wieder von höherem leben.

Das Sinnbild (symbol) ist so alt wie sprache und dichtung selbst. es giebt sinnbild der einzelnen worte der einzelnen teile und des gesamt-

inhalts einer kunstschöpfung. das letzte nennt man auch die tiefere meinung die jedem bedeutenden werk innewohnt.

Sinnbildliches sehen ist die natürliche folge geistiger reife und tiefe.

Zwischen älterer und heutiger kunst gibt es allerdings einige unterschiede:

Wir wollen keine erfindung von geschichten sondern wiedergabe von stimmungen keine betrachtung sondern darstellung keine unterhaltung sondern eindruck.

Die älteren dichter schufen der mehrzahl nach ihre werke oder wollten sie wenigstens angesehen haben als stütze einer meinung: einer weltanschauung — wir sehen in jedem ereignis jedem zeitalter nur ein mittel künstlerischer erregung. auch die freiesten der freien konnten ohne den sittlichen deckmantel nicht auskommen (man denke an die begriffe von schuld usw.) der uns ganz wertlos geworden ist.

Drittens die kürze — rein ellenmäßig — die kürze.

Das gedicht ist der höchste der endgültige ausdruck eines geschehens: nicht wiedergabe eines gedankens sondern einer stimmung. was in der malerei wirkt ist verteilung linie und farbe, in der dichtung: auswahl maß und klang.

Viele die über ein zweck-gemälde oder ein zweck-tonstück lächeln würden glauben trotz ihres leugnens doch an die zweck-dichtung. auf der einen seite haben sie erkannt daß das stoffliche bedeutungslos ist, auf der andern suchen sie es beständig und fremd ist ihnen eine dichtung zu genießen.

Erzählung. Man verwechselt heute kunst (literatur) mit berichterstatterei (reportage) zu welch letzter gattung die meisten unsrer erzählungen (sogen. romane) gehören. ein gewisser zeitgeschichtlicher wert bleibt ihnen immerhin obgleich er nicht dem der tagesblätter richtverhandlungen behördlichen zählungen u. ä. gleichkommt. Eine neubelebung der Bühne ist nur durch ein völliges in-hintergrund-treten des schauspielers denkbar.

Reim ist ein teuer erkauftes spiel. hat ein künstler einmal zwei worte miteinander gereimt so ist eigentlich das spiel für ihn verbraucht und er soll es nie oder selten wiederholen. II. 2.

Mit ernst und heiligkeit der kunst nahen: das war dem ganzen uns vorausgehenden dichtergeschlecht unbekannt. keiner der „Epigonen“ . . . ist frei von der abstoßenden behäbigen bravheit und diesem rest von barbarentum das von Goethe bis Nietzsche alle großen Deutschen getadelt haben. . . .

Die tatsache daß es bei uns kein künstlerisches und dichterisches ereignis geben kann beweist daß wir uns in einem bildungsstaat zweiter ordnung befinden.

Unser ganzes schrifttum von gestern ist sittlich (sogar das behördlich verbotene) bürgerlich-pöbelhaft und unterhaltend-belehrend. wir können nur eines fassen das schön vornehm beeindruckend ist.*)

*) im deutschen würde man dafür die worte moralisch plebejisch bourgeois belletristisch-didaktisch usw. einsetzen.

Heute einseitig auf den volkston hinzuweisen wäre gerade so verkehrt als auf griechentum mittelalter u. a. — denn er liegt uns in gleicher weise fern.

Vom nordischen geist bleibt dem deutschen nicht viel zu lernen was er nicht schon besitzt ohne die verzerrungen. vom romanischen jedoch die klarheit weite sonnigkeit.

Der „naturalismus" hat nur verhäßlicht wo man früher verschönte aber strenggenommen nie die wirklichkeit wiedergegeben. dem Franzosen ist er das absichtliche zusammentragen von in wahrheit nie sich folgenden begebnissen, dem Norweger ist er das ausschweifende spiel mit möglichkeiten, dem Russen der beständige alpdruck.

Wir sind bereit manche heilsamen einflüsse des „naturalismus" anzuerkennen vergessen aber einen unberechenbaren schaden nicht: daß er uns daran gewöhnt hat gewisse begleitende bewegungen einer handlung zur vollständigkeit zu fordern, die aber wenn sie vom dichter berücksichtigt werden jedes werk großen zuges unmöglich machen. . . .

Jungen dichtern: ihr tut euch unrecht eure werke zu früh zu veröffentlichen. denn ganz bald werdet ihr bereuen daß ihr eure liebsten gedanken wie ihr sie vielleicht nie größer fassen werdet in einer ungenügenden form bereits verraten habt.

Einigen dichtern an dieser stelle: wir loben euch daß ihr uns wenig von euren schönen ansichten und viel von euren schönen liedern gegeben habt. denn eure schönen ansichten werden sich ändern eure schönen lieder aber werden bleiben. . . .

Bevor in einem land eine große kunst zum blühen kommt muß durch mehrere geschlechter hindurch der geschmack gepflegt worden sein.

Das verwerfen jeder übereinkunft in gesellschaft und kunst ist entweder sehr jung oder sehr gemein. leute von niederer abstammung haben keine überlieferung.

Man hat uns vorgehalten unsere ganze kunstbewegung der „Blätter" sei zu südlich zu wenig deutsch, nun ist aber fast die hervorragendste und natürlichste aller deutschen stammeseigenheiten: in dem süden die vervollständigung zu suchen, in dem süden von dem unsere vorfahren besitz ergriffen, zu dem unsere kaiser niederstiegen um die wesentliche weihe zu empfangen, zu dem wir dichter pilgern um zu der tiefe das licht zu finden: ewige regel im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation. III. 2.

Die einen zu uns: eure haltung ist uns denn doch zu kalt und ruhig und zu wenig der jugend angemessen. wir zu ihnen: seid ihr noch nicht vom gedanken überfallen worden daß in diesen glatten und zarten saiten vielleicht mehr aufruhr enthalten ist als in all euren donnernden und zerstörenden kampfreden? III. 4.

Wir suchten die umkehr in der Kunst einzuleiten und überlassen es andren zu entwickeln wie sie aufs leben fortgesetzt werden müsse. III. 5.

Bildlicher Ausdruck. Was der dichter in seinen unaufhörlichen gleichnissen sagt, das läßt sich niemals auf irgend eine andere weise (ohne gleichnisse) sagen: nur das leben vermag das gleiche auszudrücken, aber in seinem stoff, wortlos.

Die leute suchen gern hinter einem gedicht was sie den „eigentlichen sinn" nennen. sie sind wie die affen die auch immer mit den händen hinter einen spiegel fahren als müsse dort ein körper zu fassen sein. IV. 1—2.

Aus Hugo von Hofmannsthal: „Der Dichter und diese Zeit". 1907.

Der Dichter ist nichts als Auge und Ohr und nimmt seine Farbe von den Dingen, auf denen er ruht. Er ist der Zuseher, nein, der versteckte Genosse, der lautlose Bruder aller Dinge, und das Wechseln seiner Farbe ist eine innige Qual: denn er leidet an allen Dingen und indem er an ihnen leidet, genießt er sie. Dies Leidend-genießen, dies ist der ganze Inhalt seines Lebens. Er leidet, sie so sehr zu fühlen. Und er leidet an dem einzelnen so sehr als an der Masse; er leidet ihre Einzelheit und leidet ihren Zusammenhang; das Hohe und das Wertlose, das Sublime und das Gemeine; er leidet ihre Zustände und ihre Gedanken; ja bloße Gedankendinge, Phantome, die wesenlosen Ausgeburten der Zeit leidet er, als wären sie Menschen. Denn ihm sind Menschen und Dinge und Gedanken und Träume völlig eins; er kennt nur Erscheinungen, die vor ihm auftauchen und an denen er leidet und leidend sich beglückt. Er sieht und fühlt; sein Erkennen hat die Betonung des Fühlens, sein Fühlen die Scharfsichtigkeit des Erkennens. Er kann nichts auslassen. Keinem Wesen, keinem Ding, keinem Phantom, keiner Spukgeburt eines menschlichen Hirns darf er seine Augen verschließen. Es ist als hätten seine Augen keine Lider. Keinen Gedanken, der sich an ihn drängt, darf er von sich scheuchen, als sei er aus einer anderen Ordnung der Dinge. Denn in seine Ordnung der Dinge muß jedes Ding hineinpassen. In ihm muß und will alles zusammenkommen. Er ist es, der in sich die Elemente der Zeit verknüpft. In ihm oder nirgends ist Gegenwart.

Aber die Gewebe sind durchsetzt mit noch feineren Fäden, und wenn kein Auge sie wahrnimmt, sein Auge darf sie nicht verleugnen. Ihm ist die Gegenwart in einer unbeschreiblichen Weise durchwoben mit Vergangenheit: in den Poren seines Leibes spürt er das Herübergelebte von vergangenen Tagen, von fernen nie gekannten Vätern und Urvätern, verschwundenen Völkern, abgelebten Zeiten; sein Auge, wenn sonst keines, trifft noch — wie könnte er es wehren? — das lebendige Feuer von Sternen, die längst der eisige Raum weggezehrt hat. Denn dies ist das einzige Gesetz, unter dem er steht: keinem Ding den Eintritt in seine Seele zu wehren und was ein Mensch ist, ein lebendiger, der die Hände gegen ihn reckt, das ist ihm, nichts fremderes, der flimmernde Sternenstrahl, den vor dreitausend Jahren eine

Welt entsandt und der heute das Auge ihm trifft, und im Gewebe seines Leibes das Nachzucken uralter, kaum mehr zu messender Regung. Wie der innerste Sinn aller Menschen Zeit und Raum und die Welt der Dinge um sie her schafft, so schafft er aus Vergangenheit und Gegenwart, aus Tier und Mensch und Traum und Ding, aus Groß und Klein, aus Erhabenem und Nichtigem die Welt der Bezüge.

Er schafft. Dumpfe Schmerzen, eingeschränkte Schicksale können sich für lange auf seine Seele legen und sie mit Leid innig durchtränken und zu einer anderen Stunde wird er den gestirnten Himmel in seiner aufgeschlossenen Seele spiegeln. Er ist der Liebhaber der Leiden und der Liebhaber des Glücks. Er ist der Entzückte der großen Städte und der Entzückte der Einsamkeit. Er ist der leidenschaftliche Bewunderer der Dinge, die von ewig sind, und der Dinge, die von heute sind. London im Nebel mit gespenstigen Prozessionen von Arbeitslosen, die Tempeltrümmer von Luxor, das Plätschern einer einsamen Waldquelle, das Gebrüll ungeheurer Maschinen: die Übergänge sind niemals schwer für ihn und er überläßt das vereinzelte Staunen denen, deren Phantasie schwerfälliger ist — denn er staunt immer, aber er ist nie überrascht, denn nichts tritt völlig unerwartet vor ihn, alles ist, als wäre es schon immer dagewesen und alles ist auch da, alles ist zugleich da. Er kann kein Ding entbehren, aber eigentlich kann er auch nichts verlieren, nicht einmal durch den Tod.....

Die Toten leben in ihm, denn für seine Sucht, zu bewundern, zu bestaunen, zu begreifen ist dies Fortsein keine Schranke. Er vermag nichts wovon er einmal gehört, wovon ein Wort, ein Name, eine Andeutung, eine Anekdote, ein Bild, ein Schatten je in seine Seele gefallen, jemals völlig zu vergessen..... Was ihn angehaucht hat und wäre es aus dem Grab, darum buhlt er im stillen.....

Ich höre manchmal im Gespräch oder in einer Zeitung klagen, daß einzelnes, was des Schilderns wert wäre, von den Dichtern unserer Zeit nichts geschildert werde, z. B. die Inhalte mancher Industrien oder dergleichen. Aber wofern in diesen Betrieben das Leben eine eigene Form annimmt, einen neuen Rhythmus durch ein besonderes Zusammensein oder ein besonderes Isoliertsein der Menschen, wofern in diesen Betrieben die einzelnen Menschen oder viele zugleich in ein besonderes Verhältnis zur Natur treten, besondere Lichter auf sie fallen, die unendliche Symbolhaftigkeit der Materie neue unerwartete Schatten und Scheine auf die Menschen gießt, so werden sich die Dichter auf dies neue Ding, auf dies neue Gewebe von Dingen stürzen, vermöge der tiefen Leidenschaft, die sie treibt, jedes neue Ding dem Ganzen, das sie in sich tragen, einzuordnen, vermöge ihrer unbezähmbaren Leidenschaft, alles was da ist, in ein Verhältnis zu bringen. Denn sie sind solche Schattenbeschwörer ohne Maß, sie machen ihren Helden nicht mehr bloß aus Alexander und Cäsar, nicht mehr bloß aus der neuen Heloise und dem Werther; nein: das unscheinbarste Dasein, die dürftigste

Situation wird ihren immer schärferen Sinnen seelenhaft; wo nur aus fast Wesenlosem die schwächste Flamme eines eigenen Daseins, eines besonderen Leidens schlägt, sind sie nahe und weben sich das Unbelebte und den Dunstkreis, der es umschwimmt, zu einer gespenstigen Wesenheit zusammen.

Er kann ja an keinem noch so unscheinbaren Ding vorüber: daß es etwas in der Welt gibt wie das Morphium, und daß es je etwas gegeben hat wie Athen und Rom und Karthago, daß es Märkte von Menschen gegeben hat und Märkte von Menschen gibt, das Dasein Asiens und das Dasein von Tahiti, die Existenz der ultravioletten Strahlen und die Skelette der vorweltlichen Tiere, diese Hand voll Tatsachen und die Myriaden solcher Tatsachen aus allen Ordnungen der Dinge, sind für ihn immer irgendwie da, stehen irgendwo im Dunkel und warten auf ihn und er muß mit ihnen rechnen. Er lebt und das unaufhörlich, unter einem Druck unmeßbarer Atmosphären, wie der Taucher in der Tiefe des Meeres, und es ist die seltsamste Organisation einer Seele, daß sie diesem Druck standhält. Er darf nichts von sich ablehnen. Er ist der Ort, an dem die Kräfte der Zeit einander auszugleichen verlangen. Er gleicht dem Seismographen, den jedes Beben, und wäre es auf Tausende von Meilen, in Vibrationen versetzt. Es ist nicht, daß er unaufhörlich an alle Dinge der Welt dächte. Aber sie denken an ihn. Sie sind in ihm, so beherrschen sie ihn. Seine dumpfen Stunden selbst, seine Depressionen, seine Verworrenheiten sind unpersönliche Zustände, sie gleichen den Zuckungen des Seismographen und ein Blick, der tief genug wäre, könnte in ihnen Geheimnisvolleres lesen als in seinen Gedichten. Seine Schmerzen sind innere Konstellationen, Konfigurationen der Dinge in ihm, die er nicht die Kraft hat zu entziffern. Sein unaufhörliches Tun ist ein Suchen von Harmonien in sich, ein Harmonisieren der Welt, die er in sich trägt. In seinen höchsten Stunden braucht er nur zusammenzustellen, und was er nebeneinander stellt, wird harmonisch.

Aus Paul Ernst: „Der Weg zur Form". 1906.

.... den früheren Künstlern kommt es darauf an, die Gemüter der Zuschauer oder Leser zu bewegen, den neueren ist vor allem die Psychologie ihrer eigenen Figuren wichtig.

Es hängt das mit einem Wandel der allgemeinen Weltanschauung zusammen. Die frühere Kunst geht, mit bezeichnenden Ausnahmen, von der Ansicht aus, daß der menschliche Wille frei sei, die moderne Kunst glaubt den menschlichen Willen determiniert. Die Bewegung, welche früher in den Gemütern der Zuschauer stattfinden sollte, war eine Erhebung. Im Drama wie im Roman sah man den freien Menschen gegen Widrigkeiten kämpfen; er war ein Held; und mochte er nun siegen oder untergehen in dem Kampf, jedenfalls hatte der Leser oder Hörer den starken Eindruck menschlicher Würde und Kraft ....

Gar nicht die Philosophie, sondern der starke Aufschwung der Naturwissenschaften hat bei uns Modernen die Meinung geschaffen, daß der menschliche Wille determiniert sei. Man konnte alles mechanisch erklären und erhielt dabei so ausgezeichnete Resultate; eine ganz neue Wissenschaft, die Soziologie, hatte man geschaffen, welche die Beziehungen der Menschen zueinander nach dieser Methode untersuchte; man hatte gefunden, daß das Milieu diese und diese Stimmungen, Gedanken und Handlungen erzeugte, und daß die Vererbung Menschen mit solchen und solchen Trieben schaffte ....

Ist der Mensch wirklich restlos das Resultat einer Anzahl verschiedenartiger, auf einen bestimmten Punkt wirkender Kräfte, wie es irgend ein anderes Naturprodukt ist, so erscheint es als eine primitive Anschauung, wenn der Künstler und der Zuschauer sich für seinen Kampf mit der Umwelt interessieren sollen. Es ist ja richtig, der Mensch, solange er anständig ist, hält sich praktisch für frei und handelt nach dieser Meinung. Aber der Künstler und mit ihm der Zuschauer sehen viel tiefer: sie wissen, das ist nur seine psychologische Perspektive, ein ganz gewöhnlicher Denk- und Beobachtungsfehler, der sie gar nicht interessieren kann. Sie wollen das Leben, was hinter diesen Vordergrundsempfindungen liegt, nämlich die wirkliche Bedingtheit des Menschen durch die Dinge, ... die (sogenannten) Tiefen des Lebens mit ihren geheimen Triebfedern. Damit ist dann für die Leser alle Bewegung des Gemütes ausgeschlossen; es bleibt nichts übrig als ein Erkennen .... Aus dem Propheten und Seher der früheren unaufgeklärten Zeiten hat sich in unserer aufgeklärten Gegenwart der Dichter in einen liebenswürdig belehrenden und unterhaltenden Professor verwandelt ....

Schließlich kommen alle diese Entdeckungen und modernen Anschauungen doch auf nichts weiter hinaus als auf die Tatsache, daß wir uns alles Geschehene nur als im kausalen Zusammenhang vorstellen können. Da die Kausalität ein allgemeines Gesetz unserer Vorstellung ist, so sind natürlich alle Dinge bedingt, welche wir sehen. Das Gebiet des rein Vernünftigen ist aber nur ein sehr kleiner Teil unserer Seele; nur in unseren Tagen glaubt man, daß es das wichtigste sei; früher wußte man, daß die eigentlich wertvollen Betätigungen des Menschen, die über das Banausentum des materiellen Erwerbs und der ihm dienenden Einsichten hinweggehen, also Religion, Kunst und Sittlichkeit aus ganz anderen Kräften der Seele herauskommen. Ein Frommer ist durch keine Bibelkritik zu widerlegen, und wenn man ihm nachweist, daß drei nicht gleich eins sein kann, so macht das gar keinen Eindruck auf ihn; umgekehrt ist aber auch noch niemand durch Beweisen fromm geworden, sondern sein Herz hat ihn getrieben. Deshalb ist eine Kunst, welche zuletzt nichts bietet, als kausale Zusammenhänge aufdecken, keine Kunst, sondern höchstens eine Exemplifikation bestimmter wissenschaftlicher Theorien. Und deshalb ist da keine Sittlichkeit möglich, wo man immer nur das Bedingtsein jedes Handelns sieht ....

Handelte es sich für die Kunst nur um solche Ziele (Enthüllung der

Tiefen des Lebens mit den geheimen Triebfedern, Umspannung des Lebens, Spiegelung der Menschen), so war offenbar das Ideal der Kunst eine exakte Reproduktion der Natur. Der Leser mußte schon verstehen, die feinen Fäden überall aufzuspüren und dem Dichter nachzudichten. Irgend ein Winkel der Natur wurde geschildert; ganz inkonsequent war es, wenn Zola das „Temperament" des Künstlers, das ja doch nur Beobachtungsfehler erzeugen konnte, als konstituierend für das Ideal dieser Kunst betrachtete. In Deutschland zog man die radikalste Konsequenz: Phonograph und Momentphotographie waren der idealste Ersatz für das Temperament des Künstlers geworden .... Er gab einfach seinen Ausschnitt aus dem Leben in Form von Gesprächen und ausführlichen Regiebemerkungen, seine produktive Tätigkeit beschränkte sich auf die bloße Arrangierung der Vorgänge. Hier konnte man mit einem ganz kleingeistigen Wesen auskommen; man brauchte nicht innerlich etwas aus sich gemacht zu haben, es war nicht jenes furchtbare Kämpfen und Ringen, jenes qualvolle Denken und Suchen, jenes Durchzittern in Leidenschaften und Gefühlen nötig, das frühere Dichter durchgemacht haben; man brauchte nur zu sehen und zu hören, nur den Sinn für die Nuancen des Wirklichen zu haben. Alle früheren Dichter schufen aus sich heraus, und konnten so Figuren erzeugen, die größer waren als sie selbst; heute beobachtet man nur außen, und weil man mit Erfolg nur das beobachten kann, was unter einem steht, so konnte man noch nicht einmal Figuren schaffen, die auf dem geistigen Niveau des Dichters standen, so wenig hoch das sein mochte; sie mußten noch unter ihm stehen. So füllte sich die Bühne, wo früher die Könige und Fürsten des Geistes und Herzens geherrscht hatten, mit dem elendesten Proletariergesindel der Seele. Machte man jemanden darauf aufmerksam, daß diese Trivialitäten doch niemand interessieren könnten, so wurde einem das sehr übel genommen; denn wie immer die Ideale des Lebens sich nach den Idealen der Kunst gebildet haben, so fand man jetzt, daß diese „einfachen Menschen" doch eigentlich das Tiefste des Menschen verkörperten ....

Wir finden heute das Schicksalsdrama kindisch und vermögen es nicht zu begreifen, wie es je Leute hat interessieren können, daß allerlei Schauertaten an einem gewissen Datum begangen werden. Genau so tiefsinnig wird man in ein paar Jahren die heutige Weisheit finden, daß alles Handeln sich aus materieller Bedingtheit erklärt, und daß es nun ein ästhetischer Genuß sein soll, wenn wir so eine beliebige Misere des sittlichen Stumpfsinns abgebildet sehen, wo alles Handeln allerdings so bedingt ist und dadurch in ein notwendiges Geschehen verwandelt wird ....

Wir haben an die Stelle der Pflicht die Nerven gesetzt, an die Stelle des Sollens das Erkennen, wir denken vom Menschen wie vom Tier, denn das Tier, das keine absoluten Werte erkennen und erstreben kann, unterliegt allerdings lediglich der Notwendigkeit; und so haben wir Religion, Sittlichkeit und Kunst verloren und sind wirklich das geworden, was uns als das

Ideal erschienen ist: das höchst entwickelte Tier. Einen qualitativen Unterschied haben wir nicht mehr gegen das Tierreich aufzuweisen, sondern nur einen quantitativen . . . .

Es gibt doch qualitative Unterschiede zwischen den Menschen; wir sind doch nicht gleich. Wer sich als ein Produkt der Verhältnisse fühlt und keine Möglichkeit sieht, der Einwirkung der Verhältnisse auf ihn zu entgehen, der ist nicht qualitativ verschieden vom Tier. Bemitleiden kann ich auch den Ochsen, der in schwerer Sonnenglut den Pflug zieht; aber er kann keinerlei tragische Empfindungen in mir hervorrufen. Bemitleiden kann ich auch den geplagten Proletarier, der durch das Elend vertiert ist: aber wenn dann nichts weiter an ihm zu sehen ist als hoffnungslose Müdigkeit, das Elend und die Vertiertheit, so ist er eben nicht tragisch und ist kein Held . . . .

Der schlimmste Feind alles Tragischen aber ist die Ansicht von der Relativität aller Sittlichkeit. Als Euripides den Satz aufstellte, daß dieselbe Handlung gut und böse sein könne, je nach der Person und den Umständen, da war die griechische Tragödie zu Ende. Denn wenn es keine objektiven, allgemein und unter allen Umständen gültigen Regeln der Sittlichkeit gibt, mögen diese auch das freie Produkt einzelner hoher Geister sein; dann gibt es keinen sittlichen Konflikt mehr; dann gibt es eben nur noch ein Verstehen . . . . Wenn man vom Standpunkt des bloßen Erkennens auch nichts gegen die allgemeine Relativität aller Dinge und Begriffe einwenden kann, wenn die moderne Wissenschaft auf ihrem rasenden Wege auch immer weiter fortfahren mag, alles Feste, was wir noch hatten, in Beziehungen, alles prädikatlose Subjekt in subjektloses Prädikat umzuwandeln: es ist ein Übergriff unerhörtester Art, wenn diese Gedanken in die Welt der Werte eindringen wollen. Was für ein unglaublicher Schluß ist es, daß ich einen Wert aufgeben soll, weil mir angezeigt wird, woher ich ihn habe! Ich schätze den Diamanten, weil er funkelt und Licht sprüht; soll ich ihn fortwerfen, weil mir einer sagte, daß er kristallisierte schwarze Kohle ist? Die Liebe ist das gewaltigste Gefühl, weil es den Menschen seiner Bedürftigkeit entkleidet und ihn frei macht von sich selbst; was tut es, daß sie ihren Ursprung gemein hat mit dem, was sich in den Bordellen findet? . . . .

Nicht in der Einsicht liegt unser Wesen als Menschen, sondern darin, daß wir Werte erblicken, die uns das Herz brennen machen. Sittlich kann nur der Mensch sein, und deshalb liegt alle menschliche Größe nur in der Sittlichkeit. Auch im vorigen Jahrhundert gab es Banausen, die lieber das Spinnrad erfunden hätten, als die Ilias gedichtet; damals verlachte man sie, heute aber feiern viele Leute ernsthaft das Erbauen von Brücken und Eisenbahnen als die größten Taten unseres Jahrhunderts. Da hat man natürlich kein Verständnis für wirklich menschliche Größe, und das hat zur Folge, daß sie immer mehr verschwindet, und daß man dann gar nicht mehr an ihre Existenz glaubt.

Aus der Theorie der Dichter des „Charon".

1. Aus Otto zur Linde: „Arno Holz und der Charon" 1911.

Jeder Mensch hat in sich ein Tiefverborgenes, das, wenn es an den Tag kommt, ihm zu großem Lobe angerechnet wird, aber schließlich weiter nichts ist, als seine richtunggebende Magnetnadel. Jeder Mensch hat, ebenso wie er ein Gottbedürfnis hat, darum einen Kanon für sich nötig. Hat etwas nötig, woran er sich messen und wonach er sich richten kann. Wo soll es der wahre Dichter als Dichter (wovon ich bei ihm hier allein rede) anders finden als in sich? Er kann wohl lernen an den großen Kunstwerken der Vergangenheit und Gegenwart, er lernt an der Natur selbst, mindestens ebensoviel am Leben, er lernt überhaupt niemals aus. Aber wie wäre er ein Dichter anstatt Nachahmer, wenn nicht er selbst sein eigenes Maß wäre. Alle Kunst ist doch immer nur: der „echte Künstler", nicht mehr und nicht weniger, und bedarf keines anderen Maßstabes denn ihrer Vollendung in sich, nicht: durch sich. Also ist sie: sie selbst, ohne ihrer selbst wegen da zu sein. Darum ist die Kunst niemals Selbstzweck, wie so falsch gelehrt wird, sondern etwas viel Bescheideneres und darum viel Echteres, nämlich: eine Betätigung des Künstlers. — Die Kunst an Stelle der Religion zu setzen, ist ruchloseste Blasphemie und so verächtlich wie jede hundsföttischste Feigheit nicht ist. Es ist nicht wahr, daß je ein ganz Großer seine Kunst zum Gott gemacht hat. Es ist nicht wahr. Denn was ich mache, deß' bin ich. Doch meinen Gott habe ich niemals gemacht, der allein ist mir. Wer aber mißt sich an seinem Gotte, ohne daß er sich lächerlich macht? —

Zeiten, in denen die Kunst an die Stelle der Religion tritt, wären eine so schreiende Absurdität, ein solcher Bankerott jedes Menschentums in uns, ein solcher Teesud der verlogensten Seellosigkeit, ein so eklatant schäbiger Pastell-Dillettantismus; wenn nicht tröstlicherweise solche Zeiten sich selbst betrögen und wirklich tief im innersten fühlten, daß sie Gott suchen, brav auf der Reise sind, aber wunde Füße haben und in der Herberge zur Kunst übernachten, weil sie heut doch nicht mehr zu marschieren vermöchten ....

Kunst ist die Fähigkeit, seine Seinsmöglichkeiten in möglichster Gesamtheit von dem Objekt (dies im weitesten Sinne) ins Gleichgewicht zu bringen. Also ist es Unsinn, Wertstufen der Kunst und der Künste leugnen zu wollen. Ebensowenig wird man Stufen des Menschentums leugnen wollen. Jedes Individuum hat aber auf seiner Stufe eine Möglichkeit, seine Seinsmöglichkeiten (deren Summe eben je nach der Stufe des betreffenden Individuums größer oder kleiner ist) vor dem Objekt in der dem betreffenden Individuum zu Gebote stehenden Gesamtheit ins Gleichgewicht zu bringen. Jedes Kunstwerk hat aber an sich gemessen zu werden. Ist es also auf der Stufe des Dichters (nicht meine ich der Kunst oder der Künste) vollkommen, dann ist es höchst und solcherweise absolut gleich zu setzen dem jedes anderen Künstlerindividuums .... Die Dichtkunst ist die höchste aller

Künste. Man rede mir ja nicht dawider. — Auch ein Genius macht verschieden gute Gedichte, eins kann bedeutend besser sein als ein anderes von ihm, ohne daß das andere aufhört Kunst zu sein. Das meine ich hier mit „Stufen der Kunst". Und zwar so: daß der Dichter schon als Säugling alle seine Seinsmöglichkeiten hat, die dann während seines Lebens in immer engerer Annäherung an ihre Gesamtheit wirkend werden. Wo aber soll die Kritik einsetzen und sagen: von hier an aufwärts ist die Stufe deiner Betätigung wert, Kunst genannt zu werden? Da denke man daran, daß alle Kunst ein Fernhalten des Schädlichen ist. Ein Kind, das unbeeinflußt und ganz in seiner Sprache spricht, spricht schönste Poesie. Daß es so selten unbeeinflußt spricht, nur das ist seine Hemmung. . . .

In meiner Formel (Kunst ist die Fähigkeit usw.) glaube ich nahezu jede Dogmamöglichkeit vermieden zu haben. Indem ich erstens das Kriterium in den Dichter lege, zweitens aber den rezeptiven Genießer nicht ausschließe. Sondern ihn nur gradmäßig (nicht qualitativ) vom Künstler abrücke. Noch nichtmal das. So glaube ich eine Formel gefunden zu haben, die volle Gebrauchsdehnbarkeit, und doch ebenso: unbegrenzte Intensifizierungsfähigkeit. Wird sie mir widerlegt, so war mein guter Wille genug, und aus demselben guten Willen soll dann der Widerleger eine bessere Formel finden. Ich meine, das wären Bedingungen, mit denen sich leben läßt. Und zwar leben ohne Rechthaberei.

Ich will noch mehr abgrenzen. Ich rede nicht über das Schöne. Ich rede nicht über das Wesen des Dichters. Sondern: ich setze den Dichter als eine Tatsache. Und sage dann, wie dem Dichter sein Dichten am wenigsten verhindert wird. Ich räume Dogmen und Aberglauben weg.

Genau so mein Philosophieren über die Menschen. Ich will nicht etwa die größte Summe des Glücks, sondern die kleinste Summe des Niederen. Atemraum, Atemraum! . . .

Nimm auf kahler Heide zwischen zwei Bäumen, die nicht allzuweit voneinander entfernt stehen, den Himmel dahinter weg, auch die Farbe, laß das tiefe, unausschöpfbare Nichts dahinter stehen, so sind im selben Moment die zwei Bäume eins, und nimm neben, rechts und links, auch den Himmel weg, so mußt du, mußt du selber als Baum da stehen. Hilft dir nichts. Du mußt.

Dieses Wegnehmen leistet aber die Intensität des Ansehens eines Baumes auch schon. Und dann ist der Lyriker der Baum und hat kein bißchen gelogen oder sentimenteliert. Das Sterben vorm Objekt, das ist mein dichterisches Erschaffen des Objekts. . . . .

Arno Holz sagt: pack die Dinge an. Ich sage: laß die Dinge dich anpacken. Nur dann bist du ein Dichter. Das andere wäre Steineklopfen. . . . . Laß die Dinge dich anpacken, du sollst nicht den Baum singen, sondern der Baum soll sich singen. . . . .

Seine (Arno Holz) Konsequenzen gehen kein bißchen weiter als der

Naturalismus seiner Jugendjahre. Drama: laßt die Leute selber reden, naturalistisch reden. Also kein übriges. Und grade das übrige ist die Kunst, denn sonst wär's eben das Leben. . . .

2. Aus Karl Röttger: „Dichtung, Historie, Wahrheit".

„Das Wirkliche wird nur vom Nichts gesehen", — sagt ein Dichter. Das soll heißen: wir wissen das Wirkliche nicht; es wird gelebt. Oder: lebt sich.

„In unserer Stimme wird alles zum Märchen", sagt ein anderer Dichter, „denn es kann sich in ihr ja nie begeben haben" . . .

Beide Dichterausspräche besagen . . ., daß in der Kunst des Sagens (also der Worte oder besser: der Sprache) ein Naturalismus der Art, wie ihn himmelstürmende Literaturrevolution einst meinte, nicht möglich ist.

„Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein, und sie wird es nach Maßgabe ihrer Mittel" — dieser philosophische Kurzblick Arno Holzens bedarf heute keiner Widerlegung mehr. Ein Drama, ein Gedicht. eine Novelle, ist weiter nichts als Sprache und kann nie die „Wirklichkeit" decken, umreißen, umhüllen, „wieder sein" — sondern? Sondern ist die „Natur" des Dichters — wenn anders der Sagende, Sprechende, Singende: Dichter ist! Das Wirkliche wird nur vom Nichts gesehen — also kann das Werk, das die Darstellung von etwas Seiendem oder Gewesenem gibt, niemals das selbst sein, sondern muß ein Neues sein, das aber nicht minder „Natur" ist wie alles Werden und Gewordensein, nicht minder „Wahrheit" wie alles Sein und Wesen . . .

Kunst ist nie platter Naturalismus . . . Muß man es euch denn immer noch zurufen, daß der Dichter auf der Ebene schafft, wo Menschen und Dinge das sind, was sie vor Gott sein sollten. Daß ich in Versen meine Liebe sage, wie nie im Alltag —, daß im Traum ich singe, wie nie die Welt es hört . . . Daß die Kunst eine Stufe der Wirklichkeit und Wahrheit bedeutet, die mit dem sogenannten „Leben" nicht gemessen werden kann?

Aus Ernst Lissauers theoretischen Bekenntnissen. 1913.

Unsere Zeit weiß, sie schaut nicht; ihr Exponent ist der Ingenieur und der Forscher, nicht der Dichter; dennoch muß der Dichter das Wesen der Dichtung bewahren für eine, vielleicht nicht ferne, Zukunft. Wer aber, wie es öfters geschieht, die Nüchternheit — das Wissen, daß Wolke „an sich" nur Wasserdampf ist und Straße „an sich" nur Stein, — als spezifische Eigenschaft des modernen Dichters erklärt, ist ganz gewiß das Gegenteil eines Dichters: das unendlich vermehrte Wissen um die Natur kann die Dichtung nur befruchten, wenn es in Schauen und Religion eingeht.

III. Expressionismus.

Aus Theodor Däubler: „Der neue Standpunkt". 1917.

Der Volksmund sagt: Wenn einer gehängt wird, so erlebt er im letzten Augenblick sein ganzes Leben nochmals. Das kann nur Expressionismus sein!

Schnelligkeit, Simultanität, höchste Anspannung um die Ineinandergehörigkeiten des Geschauten sind Vorbedingung für den Stil. Er selbst ist Ausdruck der Idee.

Eine Vision will sich in letzter Knappheit im Bezirk verstiegener Vereinfachung kundgeben: das ist Expressionismus in jedem Stil.

Farbe ohne Bezeichnung, Zeichnung und kein Erklären, im Rhythmus festgesetztes Hauptwort ohne Attribut: wir erobern unsern Expressionismus!

Alles Erlebte gipfelt in einem Geistigen. Jedes Geschehn wird sein Typisches. Da die Notwendigkeit, sich zusammenfassend zu äußern, in vielen Köpfen entscheidend einsetzt, vehement hervorbricht, bekommen wir einen Stil. Er wird allgemein verbindend sein und die Äußerung des Persönlichsten fördern und erleichtern. Unsere Not, so und nicht anders zu tun, ist keineswegs im Sinn einer fatalistischen Notwendigkeit gedacht, sondern im Geiste von: Eines tut not! Folglich Freiheitsbewußtsein. Künstlerisches Behaupten. Die Dinge, die wir schöpfen, sollen ichbegabt sein: nicht für unsern Standpunkt perspektivisch entfaltet, sondern aus sich selbst hervorkristallisiert. Der Mittelpunkt der Welt ist in jedem Ich; sogar im ichberechtigten Werk. Der Rahmen des Gemäldes wird die Grenze seiner Begreifbarkeit; das Bild zieht uns weder zu sich, noch weist es uns einen Platz zum Betrachten an: es wälzt sich aus sich selbst in seine Ertastbarkeiten. Wenn wir beim Schöpfen sind, so geben wir dem Ding seinen geistigen Schwerpunkt, der zugleich der Mittelpunkt seiner Sachgemäßheit sein muß. Damit hats einen Kern. Von dem strömt nun unsre eigene Leidenschaft aus. Wir staunen, daß wir sie so zusammenfassen und dadurch steigern konnten.

Aus Kasimir Edschmid: „Über den dichterischen Expressionismus". 1917.

Seit der Romantik war Stagnation.

Der große Bogen bürgerlichen Gefühls, der zu enden anhebt, begann. Gegen ausgepumptes Epigonentum schlug die naturalistische Welle. Aus Schminke, Fassade und Feigenblatt brach schamlos die Tatsache. Nichts vom Wesen eines Dings. Nichts Eigentliches, was der Gegenstand unserer sensuellen Welt nur zudeckt. Nur Notiertes, nur endlich Ausgesprochenes. Aber mit grandioser Wucht. Lauter Dinge, belanglos für das Kunstwerk in seiner letzten Form, aber Anstöße, Kampf.

Der Naturalismus war eine Schlacht, die wenig Sinn hat, aber er gab Besinnung. Da standen plötzlich wieder Dinge: Häuser, Krankheit, Menschen, Armut, Fabriken. Sie hatten keine Verbindung noch zu Ewigem, waren nicht geschwängert von Idee. Aber sie wurden genannt, gezeigt.

Nackte Zähne der Zeit klafften und zeigten Hunger.

Er warf auch menschliche Fragen auf und brachte das Eigentliche damit näher. Er mischte sich mit Sozialem eng: schrie... Hunger, Huren, Seuche, Arbeiter. Doch ohne Ahnung seiner Grenzen focht er nicht nur gegen die Form der Zeitlichkeit, er hatte schöpferische Ambition. Er glaubte ohne Geist sein zu können, begann den Zikadenkampf gegen Gott.

Das löste ihn sofort auf.

Es dauerte kaum einen Atemzug.

Gegen seine wüste Orientierung gab es einen Gegenpol voll Aristokratie. Gegen den Lärm Adel, das Asoziale, das Kunst-à-tout-prix. Die Überschätzung des Maschinellen ließ auf die Seele deuten. Hier wurde zum erstenmal wieder Dichtung.

Stefan Georges große Gestalt erhebt sich da. Doch war es ihr, die noch zu nah den reinen Tatsachen stand, nicht gegeben, Tempo, Geist und Form zu großen, umfassenden Schöpfungen zu verdichten. Dazu war die Zeit noch nicht reif. Das wesentlichste Verdienst dieser Bewegung ist der Wert, den sie auf das Formale legte.

Man begann sich wieder zu besinnen, was Schilderung und was dagegen Dichtung sei. Die Unterschiede zwischen Schriftsteller und Dichter wurden klar.

Sie wurden allzu klar gelegt. Denn so lief diese Bewegung in Erstarrung. Man verwechselte Dichten und Würde. Man glaubte, das Wesentliche sei das Erlauchte, und Würde sei besser als der Mut unbedenklichen Zugriffs. Es wurde Cenacelkult getrieben. Ästhetentum verbreitete sich und traf in eine Zeit, die reich geworden, von den Gründerjahren und dem Zustrom des Geldes übersättigt, noch völlig ohne die Struktur eines kulturellen Zeitbodens, glaubte die schöne Dekadence spielen zu können. Immerhin aber hob sich das ganze Niveau.

Man konnte nach George nicht mehr vergessen, daß eine große Form unumgängig sei für das Kunstwerk. Man konnte nicht mehr nur durch Kraßheit, Photographieren der Wirklichkeit, nicht mehr mit flauen Sentiments nach dichterischen Zielen greifen. Das strenge Gesetz Georges brach über den Rand des Geheimbunds, kam in Lyrik und Essai und Roman, auch ins Drama und half erziehen.

Der Impressionismus begann, die Synthese ward versucht.

Sie ward sogar erreicht in einem gewissen Bezirk. Die leitenden Ströme der Zeit schlossen sich zusammen, aber sie entzündeten sich nur am Moment.

Es wurde die Kunst des Augenblicks.

Man war geschult und hatte Vorwürfe. Mit nervöser Zärtlichkeit behandelte man die Objekte. Sprunghaft setzte man Stück an Stück. Mit gehobener Technik vermochte man die Dinge anzugreifen, doch wurde es oft Deskription. Das Eigentliche, der letzte Sinn der Objekte erschöpfte sich nicht. Denn der Lichtstrahl des Schöpfers überzuckte sie nur kurz.

Es gab blendende Gebärden, göttliche Momente. Das Unsterbliche tauchte bestürzend auf und verschwand.

Es war wie die Anrufung eines Geistes, dessen Umriß zitternd in der Luft schwebt, geahnt wird, aber nie mit Brausen in die Form der Wirklichwerdung stürzt. Es gab Momentbilder von Schönheit, gab Gesten von Tiefe, es gab vielleicht eine Tat, eine Handlung, eine kurz herausgebrochene, unsterbliche Schönheit.

Aber auch diese Zeit lag noch in jenem Riesenbogen, der, bürgerlichen Vorstellungen zugängig, kapitalistischen Zusammenhängen unterworfen, privat blieb.

Nöte und Sorgen des Individuums lebten darin. Die bürgerliche Gesellschaft gab ihr Thema, Not und Gehalt. Ehe, Familie, bürgerliches Dasein wurden Themen, die man künstlerisch und technisch geschickt verarbeitete.

Versuchte man Kosmisches, ward es nicht erreicht, blieb im Lallen, gab man Natur, ward es Ausschnitt, gab man Leben, war es Sekunde, gab man Tod, war es nur das Erlöschen, nicht das ungeheure nie endende Geschehen des tragischen Hingangs.

Der Impressionismus, der so nie total ward, nur Stückwerk gab, nur dramatisch oder lyrisch oder sentimental für einen Gestus, ein Gefühl war, diese kleinen Ausschnitte der großen Welt aber formte, wurde und mußte werden dem Kosmos gegenüber, im Auge die Schöpfung, Mosaik. In unzählige kleine Teile zerlegte er die Welt, um ihr den tieferen Atem einzuhauchen. Er war das Ende einer langen Entwicklung.

Das große Raumgefühl der Renaissance erreichte in ihm den Schluß. Er zersetzte, löste auf und parzellierte, formte das Zerschlagene in kleine Gefühle, nicht zu massiv verschmolzenen Zusammenhängen.

Über ihn hinaus gab es nur Anarchie. Seine letzte Zerstäubung ist der Futurismus. Expressionismus hat nicht die Spur mit ihm zu tun. Futuristen waren es, die den schon in Teile, Minuten, Fermaten zerteilten Raum noch einmal zum Explodieren brachten, indem sie das Weltbild als ein gleichzeitiges Nebeneinander von Sinneseindrücken darstellten. Sie spitzten die Teile des Impressionismus nur zu, glätteten sie, gaben ihnen schärfere Form und gespenstigeren Umriß, vermieden das Kokette und schoben das Nacheinander des impressionistischen Weltlaufs zu einem hastigen, gehetzten Nebeneinander, Ineinander.

Der Expressionismus, Schlagwort von zweifelhafter Formulierung, hat mit dem Impressionistischen nichts zu tun.

Er kam nicht aus ihm. Er hat keinen inneren Kontakt, nicht einmal den des Neuen, der den Alten erschlägt. Es sei denn, daß dies die beiden

Bewegungen verbände, daß der eine den anderen vorbereitete nach einem dunklen immanenten und unlogischen Gesetz des Triebes, der Steigerung der Idee und der Kraft.

Der Expressionismus hat vielerlei Ahnen, gemäß dem Großen und Totalen, das seiner Idee zugrunde liegt, in aller Welt, in aller Zeit.

Was die Menschen heute an ihm sehen, ist fast nur das Gesicht, das, was erregt, das, was epatiert. Man sieht nicht das Blut. Programme, leicht zu postulieren, nie auszufüllen mit Kraft, verwirren das Hirn, als ob je eine Kunst anders aufgefahren sei als aus der Notwendigkeit der Zeugung. Mode, Geschäft, Sucht, Erfolg umkreisen das erst Verhöhnte....

Es kamen die Künstler der neuen Bewegung. Sie gaben nicht mehr die leichte Erregung. Sie gaben nicht mehr die nackte Tatsache. Ihnen war der Moment, die Sekunde der impressionistischen Schöpfung nur ein taubes Korn in der mahlenden Zeit. Sie waren nicht mehr unterworfen den Ideen, Nöten und persönlichen Tragödien bürgerlichen und kapitalistischen Denkens.

Ihnen entfaltete das Gefühl sich maßlos. Sie sahen nicht. Sie schauten. Sie photographierten nicht. Sie hatten Gesichte. Statt der Rakete schufen sie die dauernde Erregung. Statt dem Moment die Wirkung in die Zeit. Sie wiesen nicht die glänzende Parade eines Zirkus. Sie wollten das Erlebnis, das anhält.

Vor allem gab es gegen das Atomische, Verstückte der Impressionisten nun ein großes, umspannendes Weltgefühl. In ihm stand die Erde, das Dasein als eine große Vision. Es gab Gefühle darin und Menschen. Sie sollten erfaßt werden im Kern und im Ursprünglichen.

Die große Musik eines Dichters sind seine Menschen. Sie werden ihm nur groß, wenn ihre Umgebung groß ist. Nicht das heroische Format, das führte nur zum Dekorativen, nein, groß in dem Sinne, daß ihr Dasein, ihr Erleben teil hat an dem großen Dasein des Himmels und des Bodens, daß ihr Herz, verschwistert allem Geschehen, schlägt im gleichen Rhythmus wie die Welt.

Dafür bedurfte es einer tatsächlich neuen Gestaltung der künstlerischen Welt. Ein neues Weltbild mußte geschaffen werden, das nicht mehr teil hatte an jenem nur erfahrungsmäßig zu erfassenden der Naturalisten, nicht mehr teil hatte an jenem zerstückelten Raum, den die Impression gab, das vielmehr einfach sein mußte, eigentlich, und darum schön.

Die Erde ist eine riesige Landschaft, die Gott uns gab. Es muß nach ihr so gesehen werden, daß sie unverbildet zu uns kommt. Niemand zweifelt, daß das das Echte nicht sein kann, was uns als äußere Realität erscheint.

Die Realität muß von uns geschaffen werden. Der Sinn des Gegenstands muß erwühlt sein. Begnügt darf sich nicht werden mit der geglaubten, gewähnten, notierten Tatsache, es muß das Bild der Welt rein und unverfälscht gespiegelt werden. Das aber ist nur in uns selbst.

So wird der ganze Raum des expressionistischen Künstlers Vision. Er sieht nicht, er schaut. Er schildert nicht, er erlebt. Er gibt nicht wieder, er gestaltet. Er nimmt nicht, er sucht. Nun gibt es nicht mehr die Kette der Tatsachen: Fabriken, Häuser, Krankheit, Huren, Geschrei und Hunger. Nun gibt es ihre Vision.

Die Tatsachen haben Bedeutung nur soweit, als, durch sie hindurchgreifend, die Hand des Künstlers nach dem faßt, was hinter ihnen steht.

Er sieht das Menschliche in den Huren, das Göttliche in den Fabriken. Er wirkt die einzelne Erscheinung in das Große ein, das die Welt ausmacht.

Er gibt das tiefere Bild des Gegenstands, die Landschaft seiner Kunst ist die große paradiesische, die Gott ursprünglich schuf, die herrlicher ist, bunter und unendlicher als jene, die unsere Blicke nur in empirischer Blindheit wahrzunehmen vermögen, die zu schildern kein Reiz wäre, in der das Tiefe, Eigentliche und im Geiste Wunderbare zu suchen aber sekündlich voll von neuen Reizen und Offenbarungen wird.

Alles bekommt Beziehung zur Ewigkeit.

Der Kranke ist nicht nur der Krüppel, der leidet. Er wird die Krankheit selbst, das Leid der ganzen Kreatur scheint aus seinem Leib und bringt das Mitleid herab von dem Schöpfer.

Ein Haus ist nicht mehr Gegenstand, nicht mehr nur Stein, nur Anblick, nur ein Viereck mit Attributen des Schön- oder Häßlichseins. Es steigt darüber hinaus. Es wird solange gesucht in seinem eigentlichsten Wesen, bis seine tiefere Form sich ergibt, bis das Haus aufsteht, das befreit ist von dem dumpfen Zwang der falschen Wirklichkeit, das bis zum letzten Winkel gesondert ist und gesiebt auf den Ausdruck, der auch auf Kosten seiner Ähnlichkeit den letzten Charakter herausbringt, bis es schwebt, oder einstürzt, sich reckt oder gefriert, bis endlich alles erfüllt ist, das an Möglichkeiten in ihm schläft.

Eine Hure ist nicht mehr ein Gegenstand, behängt und bemalt mit den Dekorationen ihres Handwerks. Sie wird ohne Parfüme, ohne Farben, ohne Tasche, ohne wiegende Schenkel erscheinen. Aber ihr eigentliches Wesen muß aus ihr herauskommen, daß in der Einfachheit der Form doch alles gesprengt wird von den Lastern, der Liebe, der Gemeinheit und der Tragödie, die ihr Herz und ihr Handwerk ausmachen. Denn die Wirklichkeit ihres menschlichen Daseins ist ohne Belang. Ihr Hut, ihr Gang, ihre Lippe sind Surrogate. Ihr eigentliches Wesen ist damit nicht erschöpft.

Die Welt ist da. Es wäre sinnlos, sie zu wiederholen. Sie im letzten Zucken, im eigentlichsten Kern aufzusuchen und neu zu schaffen, das ist die größte Aufgabe der Kunst. Jeder Mensch ist nicht mehr Individuum, gebunden an Pflicht, Moral, Gesellschaft, Familie. Er wird in dieser Kunst nichts als das Erhebendste und Kläglichste: er wird Mensch. Hier liegt das Neue und Unerhörte gegen die Epochen vorher. Hier wird der bürgerliche Weltgedanke endlich nicht mehr gedacht. Hier gibt es keine Zusammen-

hänge mehr, die das Bild des Menschlichen verschleiern. Keine Ehegeschichten, keine Tragödien, die aus Zusammenprall von Konvention und Freiheitsbedürfnis entstehen, keine Milieustücke, keine gestrengen Chefs, lebenslustigen Offiziere, keine Puppen, die an den Drähten psychologischer Weltanschauungen hängend, mit Gesetzen, Standpunkten, Irrungen und Lastern dieses von Menschen gemachten und konstruierten Gesellschaftsdaseins spielen, lachen und leiden.

Durch alle diese Surrogate greift die Hand des Künstlers grausam hindurch. Es zeigt sich, daß sie Fassaden waren. Aus Kulisse und Joch überlieferten verfälschten Gefühls tritt nichts als der Mensch. Keine blonde Bestie, kein ruchloser Primitiver, sondern der einfache, schlichte Mensch.

Sein Herz atmet, seine Lunge braust, er gibt sich hin der Schöpfung, von der er nicht ein Stück ist, die in ihm sich schaukelt, wie er sie widerspiegelt. Sein Leben reguliert sich ohne die kleinliche Logik, ohne Folgerung, beschämende Moral und Kausalität lediglich nach dem ungeheueren Grademesser seines Gefühls.

Mit diesem Ausbruch seines Inneren ist er allem verbunden. Er begreift die Welt, die Erde steht in ihm. Er steht auf ihr, mit beiden Beinen angewachsen, seine Inbrunst umfaßt das Sichtbare und das Geschaute.

Nun ist der Mensch wieder großer, unmittelbarer Gefühle mächtig. Er steht da, so deutlich in seinem Herzen zu erfassen, so absolut ursprünglich von den Wellen seines Bluts durchlaufen, daß es erscheint, er trüge sein Herz auf der Brust gemalt. Er bleibt nicht mehr Figur. Er ist wirklich Mensch. Er ist verstrickt in den Kosmos, aber mit kosmischem Empfinden.

Er klügelt sich nicht durch das Leben. Er geht hindurch. Er denkt nicht über sich, er erlebt sich. Er schleicht nicht um die Dinge, er faßt sie im Mittelpunkt an. Er ist nicht un-, nicht übermenschlich, er ist nur Mensch, feig und stark, gut und gemein und herrlich, wie ihn Gott aus der Schöpfung entließ. So sind ihm alle Dinge, deren Kern, deren richtiges Wesen er zu schauen gewohnt ist, nahe. Er wird nicht unterdrückt, er liebt und kämpft unmittelbar. Sein großes Gefühl allein, kein verfälschtes Denken, führt ihn und leitet ihn. So kann er sich steigern und zu Begeisterungen kommen, große Ekstasen aus seiner Seele aufschwingen lassen. Er kommt bis an Gott als die große nur mit unerhörter Ekstase des Geistes zu erreichende Spitze des Gefühls. Doch sind diese Menschen keineswegs töricht. Ihr Denkprozeß verläuft nur in anderer Natur. Sie sind unverbildet. Sie reflektieren nicht. Sie erleben nicht in Kreisen, nicht durch Echos. Sie erleben direkt. Das ist das größte Geheimnis dieser Kunst: Sie ist ohne gewohnte Psychologie. Dennoch geht ihr Erleben tiefer. Es geht auf den einfachsten Bahnen, nicht auf den verdrehten, von Menschen geschaffenen, von Menschen geschändeten Arten des Denkens, das, von bekannten Kausalitäten gelenkt, nie kosmisch sein kann.

Aus dem Psychologischen kommt nur Analyse. Es kommt Auseinanderfalten, Nachsehen, Konsequenzenziehen, Erklärenwollen, Besserwissen, eine

Klugheit heucheln, die doch nur nach den Ergebnissen geht, die unseren für große Wunder blinden Augen bekannt und durchsichtig sind. Denn vergessen wir nicht: alle Gesetze, alle Lebenskreise, die psychologisch gebannt sind, sind nur von uns geschaffen, von uns angenommen und geglaubt. Für das Unerklärliche, für die Welt, für Gott gibt es im Vergangenen keine Erklärung. Ein Achselzucken nur, eine Verneinung.

Daher ist diese neue Kunst positiv. Weil sie intuitiv ist. Weil sie elementar nur findend, willig, aber stolz sich den großen Wundern des Daseins hingebend, frische Kraft hat zum Handeln und zum Leiden. Diese Menschen machen nicht den Umweg über eine spiralenhafte Kultur. Sie geben sich dem Göttlichen preis. Sie sind direkt. Sie sind primitiv. Sie sind einfach, weil das Einfachste das Schwerste ist und das Komplizierteste, aber zu den größten Offenbarungen geht. Denn täuschen wir uns nicht: erst am Ende aller Dinge steht das Schlichte, erst am Ende gelebter Tage bekommt das Leben ruhigen steten Fluß. So kommt es, daß diese Kunst, da sie kosmisch ist, andere Höhe und Tiefe nehmen kann als irgendeine impressionistische oder naturalistische, wenn ihre Träger stark sind. Mit dem Fortfall des psychologischen Apparates fällt der ganze Dekadencerummel, die letzten Fragen können erhascht, große Probleme des Lebens direkt attackiert werden. In ganz neuer Weise erschließt sich aufbrandendem Gefühl die Welt. Der große Garten Gottes liegt paradiesisch geschaut hinter der Welt der Dinge, wie unser sterblicher Blick sie sieht. Große Horizonte brechen auf. Allein die andere Art des Blickpunktes verwirrt den Menschen oft das Dargestellte. Da beschaut und nicht gesehen wird, täuscht der neue Umriß. Dem Menschen, der ungeschult lebt, ist die Vision etwas Entferntes, der plumpe Gegenstand aber deutlich und nah.

Das ausgewiesene Psychologische gibt dem Aufbau des Kunstwerks andere Gesetze, edlere Struktur. Es verschwindet das Sekundäre, der Apparat, das Milieu bleibt nur angedeutet und mit kurzem Umriß nur der glühenden Masse des Seelischen einverschmolzen. Die Kunst, die das Eigentliche nur will, scheidet die Nebensache aus. Es gibt keine Entremets mehr, keine Horsd'œuvres, nichts Kluges, was hineingemogelt, nichts Essaiistisches, was allgemein unterstreichen, nichts Dekoratives mehr, was von außen her schmücken soll. Nein, das Wesentliche reiht sich an das Wichtige. Das Ganze bekommt gehämmerten Umriß, bekommt Linie und gestraffte Form....

Manchmal unter dem großen Trieb des Gefühls schmilzt die Hingabe an das Werk diese übermäßig zusammen, es erscheint verzerrt. Seine Struktur aber ist nur auf das letzte Maß der Anspannung getrieben, die Hitze des Gefühls bog die Seele des Schaffenden so, daß sie, dunkel das Unermeßliche wollend, das Unerhörte hinauszuschreien begann. Dies Wollen wird deutlich im Malerischen, am klarsten in der Plastik. Im Schreiben verwirrt die nicht zum erstenmal, aber noch nie mit solcher Innigkeit und solcher Radikalität vorgenommene Verkürzung und Veränderung der Form....

Dasselbe unbewußt waltende Gesetz, das ausscheidet, ohne negativ zu sein, nur erlesenen Moment zu magnetisch gleichen Punkten bindet, reißt die Struktur des Schreibenden zusammen.

Die Sätze liegen im Rhythmus anders gefaltet als gewohnt. Sie unterstehen der gleichen Absicht, demselben Strom des Geistes, der nur das Eigentliche gibt. Melodik und Biegung beherrscht sie. Doch nicht zum Selbstzweck. Die Sätze dienen in großer Kette hängend dem Geist, der sie formt. Sie kennen nur seinen Weg, sein Ziel, seinen Sinn. Sie binden Spitze an Spitze, sie schnellen ineinander, nicht mehr verbunden durch Puffer logischer Überleitung, nicht mehr durch den federnden äußerlichen Kitt der Psychologie. Ihre Elastizität liegt in ihnen selbst.

Auch das Wort erhält andere Gewalt. Das beschreibende, das umschürfende hört auf. Dafür ist kein Platz mehr. Es wird Pfeil. Trifft in das Innere des Gegenstandes und wird von ihm beseelt. Es wird kristallisch das eigentliche Bild des Dinges. Dann fallen die Füllwörter.

Das Verbum dehnt sich und verschärft sich, angespannt so deutlich und eigentlich den Ausdruck zu fassen.

Das Adjektiv bekommt Verschmelzung mit dem Träger des Wortgedankens. Auch es darf nicht umschreiben. Es allein muß das Wesen am knappsten geben und nur das Wesen. Sonst nichts.

Doch an diesen sekundären Dingen, nicht an den Zielen, scheitert gewöhnlich die Diskussion. Die technische Frage verwirrt und wird gehöhnt. Man glaubt sie Bluff. Nie ist in einer Kunst das Technische so sehr Produkt des Geistes wie hier. Nicht das ungewohnte Formale schafft die Höhe des Kunstwerks. Nicht hierin liegt Zweck und Idee.

Der Ansturm des Geistes und die brausende Wolke des Gefühls schmelzen das Kunstwerk auf diese Stufe zusammen und erst aus dieser gesiebten, geläuterten Form erhebt sich die aufsteigende Vision.

Die Menschheit aber will nicht wissen, daß unter dem Äußeren erst das Dauernde liegt. Der Geist, der die Dinge hinauftreibt in eine größere Existenz, anders geformt als die Sinne sie zeigen in dieser begrenzten Welt ist ihr unbekannt.

Es ist ein lächerlich kleiner Sprung zu diesem Begreifen. Aber die Menschheit weiß noch nicht, daß die Kunst nur eine Etappe ist zu Gott....

Es ist eine Lüge, daß das, was mit verbrauchtem Abwort das Expressionistische genannt wird, neu sei. Schändung, es umfasse eine Mode. Verleumdung, es sei eine nur künstlerische Bewegung.

Immer wenn der oder jener der Menschheit die Wurzeln der Dinge in der Hand hielt und seine Faust Griff hatte und Ehrfurcht, gelang das Gleiche. Diese Art des Ausdrucks ist nicht deutsch, nicht französisch. Sie ist übernational. Sie ist nicht nur Angelegenheit der Kunst. Sie ist Forderung des Geistes. Sie ist kein Programm des Stils. Sie ist eine Frage der Seele. Ein Ding der Menschheit.

Es gab Expressionismus in jeder Zeit. Keine Zone, die ihn nicht hatte, keine Religion, die ihn nicht feurig schuf. Kein Stamm, der nicht das dumpfe Göttliche damit besang und formte. Ausgebaut in großen Zeiten mächtiger Ergriffenheit gespeist aus tiefen Schichten harmonisch gesteigerten Lebens, einer breit ins Hohe wachsenden, in Harmonie gebildeter Tradition wurde er Stil der Gesamtheit: Assyrer, Perser, Griechen, die Gotik, Ägypter, die Primitiven, altdeutsche Maler hatten ihn.

Bei ganz tiefen Völkern, die Witterung der Gottheit aus schrankenloser Natur überstob, wurde er anonymer Ausdruck der Angst und Ehrfurcht. Großen einzelnen Meistern, deren Seele von Fruchtbarkeit übervoll war, heftete er sich als natürlichster Ausdruck in ihr Werk. Er war in der dramatischsten Ekstase bei Grünewald, lyrisch in den Jesuliedern der Nonne, bewegt bei Shakespeare, in der Starre bei Strindberg, unerbittlich in der Weichheit bei den Märchen der Chinesen. Nun ergreift er eine ganze Generation. Eine ganze Generation Europas.

Aus Paul Kornfeld: „Der beseelte und der psychologische Mensch". 1918.

Tausendmal urteilen und klagen wir über Menschen und ihren Charakter. Einmal entsteigt uns der Schrei: auch der, auch jener hat eine Seele!. — und es verschwindet vor der erhabeneren Ungerechtigkeit das Urteil der allzu Gerechten. Es gibt Augenblicke, da wir fühlen, wie irrelevant alles ist, was wir über den oder jenen zu sagen haben, denn der Mensch ist kein Ding, das man abwägt und mißt nach seinen Eigenschaften und Fähigkeiten, und tausend Charaktere, und wären es die der Besten, verfliegen wie die Spreu im Wind vor einer einzigen Seele.

Ist der Mensch Mittelpunkt der Welt, so ist er's nicht um seiner Talente willen, er ist's, weil er Spiegel und Schatten des Ewigen, weil er, zwar erdgeboren, und doch: Verwalter des Göttlichen ist. Seine Seele ist Gefäß der Weisheit und Liebe, ist Gefäß des Gewissens, der Güte und Erkenntnis, des Glaubens, der Frömmigkeit und des Wissens vom Guten, ist Quelle der unendlichen Raserei und der unendlichen Ruhe. Der Menschen Charakter aber ist Herberge fürs Tausendfache: für die Klugheit und Schlauheit, für die Gutmütigkeit und Humanität, für Trotz und Neid, für Zuneigung und Abneigung, ist Herberge fürs Tausendfache: für alle Eigenschaften und ihre Regungen..... Sache des wahren Menschenkenners: das Göttliche, das eigentlich Unmenschliche in den labyrinthischen Gängen eines anderen Charakters zu erraten. Und so auch Sache der Selbsterkenntnis: statt die Kompliziertheiten des Allzuzeitlichen untersuchen und analysieren zu wollen, sich dessen bewußt zu werden, was unzeitlich in uns ist, und also in höherem Sinne sich zu erleben, statt in niedrigerem Sinne sich zu begucken. Denn wir wollen nicht untergehen im Schlamm des Charakters, wollen uns nicht verlieren im Chaos der Eigenschaften und ihrer Zuckungen, und wollen uns

dessen bewußt sein, daß in manchen, heiligeren Stunden unsere Hülle sich auftut und Heiligeres uns entschreitet.

Überlassen wir's dem Alltag, Charakter zu haben, und seien wir in größeren Stunden nichts, als Seele. Denn es ist die Seele des Himmels, der Charakter aber allzuirdisch.

Die Psychologie sagt vom Wesen des Menschen ebenso wenig aus, wie die Anatomie.....

So ist hier (in der Kunst) der Mensch nichts, als Geist und Seele, und darum haben diese großen Gestalten etwas vom Rasenden an sich. Aus dem Dickicht alles Irdischen treten sie, ekstatisch und wahnsinnig hervor, doch sie erst mit den wirklichen Merkmalen des Menschen begabt. Sie scheinen die Maße des Menschlichen zu verlieren und finden sie doch eigentlich erst. Sie erscheinen dem gewöhnlichen Menschen übernatürlich und stellen doch erst des Menschen wahre Natur dar. Denn befreit von den Launen eines Charakters und den Zufälligkeiten einer Individualität, unabhängig von ihrem Körper und ungestört von allem, was nicht ihres wahren Wesens ist, sind sie, die ihren Weg ungehemmt dahinstürmen, sind sie, diese Rasenden, diese Nur-Beseelten, abseits von aller Entwicklung des Unprinzipiellen, sind sie die Urmenschen und die reine Schöpfung Gottes. Und diese Entblößten, die mit gewaltigen Gebärden gewaltige Reden halten, sich im Schmerz auf der Erde wälzen, für Jammer und Glück als Ausdruck nur Gesang und Aufschrei finden, die über die Bühne stürzen und Dolche schwingen, all diese Schamlosen, die dem banalen Menschen so fremdartig erscheinen, all diese sind doch eigentlich die Banalen, denn sie sind die Primitiven. Und jener Zuschauer, der sie sonderbar findet, ist der Verderbte. Wer nicht in jeder dieser Gestalten seinen Bruder wiedererkennt, ist verloren, denn er weiß nichts von seinem eigentlichen Wesen und ist im wirklichen Sinn bewußtlos, ist abgefallen als faule Frucht vom Baum der Menschheit, denn er findet keinen Zusammenhang mehr mit der Welt und ihrem Mittelpunkt, und sein Dasein ist für immer nichts als irdisch.....

Das eben mag die letzte Mission und der letzte Sinn aller Kunst sein, nichts als das: die Menschheit zu erinnern, daß sie aus Menschen besteht, und den Menschen zu ermnern, daß er Gottes ist und eine Seele hat, daß sie sein einziger Mittelpunkt, sein einziges Wesen ist und alles andere nur Last, die sie niederzieht, und das Netz, in das sie eingefangen sein muß, um auf der Erde zu sein; letzter Sinn aller Kunst, dem Menschen vorzuführen, wie alle Wirklichkeit nur Schein ist und hinschwindet vor dem wahren menschlichen Dasein. Ja, alle Wirklichkeit ist nur Irrtum, da ja die Beseeltheit die Wahrheit ist. So ist die Kunst, sofern sie diese Mission erfüllt, Werkzeug der Ethik und Mittel der Religion, und Bewußtsein dieser Mission, Bewußtsein seiner Verantwortung ist jene Eigenschaft des wahrhaft Geistigen, ist jene höchste Eigenschaft des Künstlers, die ihn mehr sein läßt, als einen Verfertiger von Kunstwerken. — Gefühl zu haben, ist nichts, Ge-

fühl hat jeder Metzger, der sich für seine Geliebte ins Wasser wirft. Seine Gefühle in Worte einzufangen, ist Sache des unwichtigeren Talentes — der Künstler aber sei das Gewissen der Menschheit! — — — — —

Dem Menschen nachzuahmen, genügt nicht, um den Menschen darzustellen. So befreie sich also der Schauspieler von der Wirklichkeit und abstrahiere von den Attributen der Realität und sei nichts als der Vertreter des Gedankens, Gefühls oder Schicksals! Muß er auf der Bühne sterben, so gehe er nicht vorher ins Krankenhaus, um sterben zu lernen, und nicht in die Kneipe, um zu sehen, wie man's macht, wenn man betrunken ist. Er wage es, groß die Arme auszubreiten und an einer sich aufschwingenden Stelle so zu sprechen, wie er es niemals im Leben täte; er sei aber nicht Imitator und suche seine Vorbilder nicht in einer dem Schauspieler fremden Welt, kurz: er schäme sich nicht, daß er spielt, er verleugne das Theater nicht und soll nicht eine Wirklichkeit vorzutäuschen suchen, die ihm einerseits niemals voll gelingen könnte, die andererseits aber auch nur dann aufs Theater zu stellen wäre, wenn die dramatische Kunst sich so heruntergebracht hätte, nur eine mehr oder weniger gelungene, und sei es mit Empfindungen, sei es mit moralischen Forderungen, sei es mit Aphorismen durchtränkte Imitation der körperlichen Realität und der Psyche des Alltags zu sein.....

Die Melodie einer großen Geste sagt mehr, als die höchste Vollendung dessen, das man Natürlichkeit nennt, es jemals könnte.

Er denke an die Oper, in der der Sänger, sterbend, noch ein hohes C hinausschmettert und mit der Süßigkeit seiner Melodie mehr vom Tode aussagt, als wenn er sich winden und krümmen würde; denn daß der Tod ein Jammer ist, ist wichtiger, als daß er gräßlich ist.

Zu zeigen, *wie* einer stirbt, ist Sache der Erfahrung und einer gewissen Virtuosität, doch zu zeigen, daß einer *stirbt*, ist Sache des Erlebnisses und der Gestaltung.

Aus „Die Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung". Herausgegeben von Alfred Wolfenstein. 1919.

1. Aus dem Vorwort „Das Neue".

Was wäre denn eine Befreiung von den Gewalthabern unserer Zeit, wenn wir uns nicht von der Vorherrschaft des Zeitlichen selbst befreiten! Niemals ist eine Zeit so ganz bloße Zeit wie die unsere gewesen. Sie hatte nichts — außer sich, ein unfaßbarer, doch von allen gelebter Begriff. Sie schwoll im Jahrhundert gespenstisch immer mehr von sich an, bis sie die große Zeit wurde. Mehr als sie selbst konnte sie dennoch nicht werden.

Aber wir wollen das Andere. Das Ewige muß in die höchsten Stellen der Zeit eingesetzt werden. Keinen kleineren Flügelschlag darf der jämmerlich in ihrer Luft hängende Mensch tun als in das Überzeitliche.

Ebenso gottlos wie der in die Zeit verkrochene Bürgersinn ahnt freilich auch die Überhebung des Geistigen nicht das Neue. Warum wohl glaubt er immer wieder, nur eine steifere Haltung, eine Sondergruppierung gebe ihm seinen Platz in der Menschheit — statt lieber zum ungeteilten großen menschlichen Arbeitertum zu gehören. Was er in der Bewegung das Materielle und die Masse nennt, mit der Absicht, sie recht billig zu vermeiden, ist ein ganz untrennbarer Teil des Neuen. Er sieht das Licht, aber vor dem Brande scheut er sich! Und darum wird ihm in Wahrheit auch nicht das Licht. Denn wenn er es nur mit dem Geiste der Entfernung, nicht mit seinem ganzen bereiten Leben anerkennt, wenn er sich nicht drangibt, auf die Gefahr des Unterganges, kann er von Untergang und Aufgang nichts wissen. Ja das Materielle und die Masse sind die neue Probe auf die Liebe. Wer das scheinbar Materielle mit einem Teil seines Ichs umgehen, mit dem Intellekts überfliegen kann, gehört zu den halben Menschen, von denen das Jahrhundert wimmelte, verworfen aber nun von der auftretenden Notwendigkeit. Und nur wer die Masse, das ist die Fülle der Menschen auf der Erde, liebt, wird fortan sich selbst einen Menschen bedeuten, denn nur er kann überhaupt lieben, so will er das neue Zeichen. Sonst wird er seine gewähnte göttliche Einsamkeit unendlich viel schneller als ehedem mit Verzweiflung als Unmenschlichkeit erkennen. . . .

Das Neue aber will einheitlich das Geistigkörperliche ergreifen, will die erneute Seele und Sache, ungeteilt. Was wäre erreicht, wenn die Revolution allein erreicht wäre, die das Menschliche ins umgewandelte Leben nur wieder anpassend nachzöge? Mit keinem geringeren Preis ist das Neue zu erfüllen als mit der Revolutionierung des Menschen selbst, des einzelnen Menschen. Ein Land kann auch vom Erdbeben umgewälzt werden. Den Menschen aber erschüttert nur Bewegung des Menschentums: Wir glauben, nicht nur die Entthronung, sondern das Entthronende-an-sich ist in die Welt gekommen. Nicht nur Freiheit, die auch erstarrt, sondern Befreiung, die nun nicht wieder ruhen will. Bewegung und Revolution nicht nur: Sondern das Bewegende soll selbst zur Eigenschaft des Menschen werden, über das Zeitliche hinaus soll das Revulutionäre sich in ihm verewigen.

Das Nahen der neuen Lebendigkeit, die auf den Flügeln des Menschlichen die Welt in der Schwebe sein läßt, kündete sich an in der neuen Kunst. Sie will, indem sie Beschränkung auf den Künstler durchbricht, Allen dies Bewußtsein geben und zur Natur machen: daß die Welt nicht erobert, sondern erschaffen wird. Die gegebene Wirklichkeit verleitet den Menschen, durch den unterirdischen Trieb des Krieges und durch die Konvention des Friedens, zu ihrer blinden Anbetung; den Künstler zur blinden Wiedergabe all ihrer Sachlichkeiten. Aber die neue Kunst triumphiert mit dem neuen Menschentum von einer anderen Seite. Daß dieser Triumph sich in ihr ausdrückt als allgemeiner des Menschen überhaupt, ist ihre Art von Harmonie. Diese Kunst des menschenbrüderlichen Wesens der Welt ist nicht mehr selbstisch

romantisch. Ihr Ton und ihr Inhalt weiß von der Menschlichkeit des Leidens. Nicht auf reizende Verwirrung, sondern auf Wesentlichkeit ist sie gestellt. Nicht ironischer Ferne, sondern männlicher Umarmung gleicht sie. Das „Natürliche" hat sich ihr im letzten Jahrhundert, das Böse in diesen Jahren dargeboten; so weiß sie um das Leiden der Erde. Statt romantischer Ichvollendung des Künstlers ist ihr Sinn die Erhebung des Menschen zum Weltbringer. Aber die Unlust über die Unvollkommenheit der Schöpfung treibt sie nicht, „die Gesellschaft und das Leben poetisch zu machen". Ihre Dichtung will vielmehr die Lebendigkeit besitzen, die das Leben an die Treue zum gemeinsamen göttlichen Wesen mahnt. . . . Als ihr Erbteil will sie ins Blut mitgeben: Beschwingung mit ewigem Kämpfertum und Einfachheit nach dem Vorbild ihrer Einheit und Mut sich zu erheben, wie sie erhebt. Ihre Form ist Erinnerung für ihn, daß er Schöpfer sei! Die Kraft, in ihrem Werk ausgedrückt, soll ihn an die seine erinnern! Das Wort zwar ist nicht die Tat, aber der Geist des Wortes rührt den Geist der Tat, das Tätige, an — und es wird, entfesselt, seiner Sendung sich bewußt. . . .

„Dem Bunde der Künstler einen bestimmten Zweck geben, das heißt eine dürftige Institution an die Stelle einer Gemeinde der Heiligen setzen." Von dem Romantiker, der dies sprach und der die Künstler „eine höhere Kaste" nannte, unterscheidet sich das heute wachsende Geschlecht! Seht den wahrhaft neuen Künstler und den wertenden Verkünder des geistigen Worts nun zugehörig der Fülle der Menschen sich bewegen, im unbeirrten Gefühl, daß aus der gemeinsamen Wurzel die gleiche Kraft jedem Menschenantlitz zuströmt. Gefühl von der Einheit aller Verkündigung auf Erden, mag sie auch scheinbar verschieden aus jedem Antlitz dringen. Gewißheit, daß derjenige nicht Unendlichkeit im Seelischen kennt, der im Menschlichen Grenzen zu ziehen vermag! Der Dichter will seine seltsamste Intuition nicht für heiliger halten als den Augenblick irgendeines Arbeiters. Ja er glaubt, daß die Schönheit der heute Lebenden überhaupt erst solcher demütigen Gleichsetzung entspringt. Auch daß er seine Arbeit mit anderen zu vereinigen liebt und auf diese Weise freiwillig etwas von der harten Ausschließlichkeit des einzelnen Werkes aufgibt, bewirkt nicht der Zufall, sondern heute vorschwebende Weltfülle, Bild der aus den vielen Werken zusammensteigenden Schöpfung einer ganzen Welt.

2. Aus Alfred Wolfenstein: „Der menschliche Kämpfer".

Der erneute Mensch wird diejenige Kunst lieben, von der er selbst sich gezeugt fühlt. Eine neue Einheit von Leben und Kunst kann triumphieren. Diese Einheit wird nicht wie in vergangener Epoche dadurch entstehen, daß Natur die Kunst bestimmt: Sondern die Schöpfung der Kunst soll zur Schöpfung des Lebens werden.

In der neuen Einheit soll auch der Dichter selbst stehen. Zur Hölle mit den verruchten, endlos lange wuchernden Menschengattungen, die ihr

Sein von ihrem Tun unterschieden! Die Gehälfteten der Zivilisation, die verräterischen Jünger des neunzehnten Jahrhunderts, deren Reich nur von dieser Welt der Berechnung war, überschwemmten das reine Leben von allen Seiten. Ausgestoßen von Pflanzen- und Tierwelt, von aller Natur, die aus einem Gusse ist, trübten sie die Menschenwelt. Auch die Kunst brachten sie in die Gewalt ihrer überallhin mitlaufenden Intelligenz, die alles konnte, nämlich alles mit dem Spiel ihres nichtigen Schattens abfangen konnte. Blickte man das Menschenleben hinter solcher Existenz an, — blaß und giftig zerfiel da ihre Gestalt wie ein Primus außerhalb der Schule. Mit ihren Worten entbanden sie sich von ihrem Leben! und in Wahrheit ging Tod und Verwesung von ihnen aus.

Die Dichtung des neuen Dichters aber sei wieder er selbst. Der Mensch darf auf sie hoffen, denn ihre Einsamkeit ist seinem Chaos Hilfe. Der dem Gegebenen folgende Künstler dagegen verirrt sich vom wirkenden Geist, und es ist fast gleichgültig, ob er dabei ins äußere oder innere Chaos gerät. Auch die expressionistischen Scharen wußten kaum, wie wenig sie sich von Naturalisten unterschieden. Sie waren Naturalisten des Innern, und da die Seele nicht fest wie die Natur ist, mußte ihre bloße Beschreibung in Gedichten oder Bildern — unsichtbar bleiben. Zolas Romanwort ist überhart wie die Erde, die Form des falschen Expressionisten, sein Ausdrucksmittel selbst, ertrinkt im unfaßbaren, im ungefaßten Seelischen. Vor Seele und Natur aber und vor dem Ausdruck muß kommen: wer ausdrückt!

Durch einen Ozean von Lebendigkeit soll die neue Dichtung auch von jener geschieden sein, die ein Kunstreich für sich zu bilden beanspruchte. Die Kunst ist für die Kunst ebensowenig, wie für die Realität. Der Mensch aber darf auf sie hoffen, — auf die Kunst, die ihre Natur verwirklichen will, — den Himmel verlassende, in die Zeit herabstoßende, adlerhaft wieder ins Ewige erhebende empörerische Dichtung.

Der Mensch kann auf sie hoffen, weil ihr Geist auch nicht Romantik ist. Die romantische und diese Kunst sind feindliche Brüder. Beide vergleichen sich nicht dem Gegebenen, sondern dem Geistigen. Aber die eine drängt hinweg in die Zaubernacht, höchste Unwirklichkeit ist ihre Sehnsucht, befremdender oberster Aufstieg ist ihr Plan, bis die Welt zu einem Spielball wird. Sie will das Glück; den für sich selbst glänzenden Künstler: das Entzücken des Seins, nicht des Handelns, die Verklärung. Das Gewesene ist ihr Ort, und sie wählt das einmalige Geschehnis, das überrascht und den Geist an sich erregt, daß er immer höher in eigenes Licht, in eigene tatlose Wolkenbewegtheit, in Genuß seiner Selbstgesetze entschwindet. Romantik ist nicht Kampf, vermeidet das Widerstehende, das Schwere, das Unten.

Die andere Kunst aber, so hoch hinaus sie auch will, wird sie keiner Pflicht der Tiefe entziehen. Die Freiheit ihrer Welt ist nicht von vornherein da, als willkürliches Spiel in sich: sie soll erst durch ihre nichts

Menschliches umgehende Schöpfung erstehn. Nicht auf das Einmalige sondern auf das Ganze, auf das Einheitliche ist sie gestellt, nicht auf das Wunderbare sondern auf wirkliche Erfüllung.

Dies kann unmittelbarer als je der künftige Charakter der Kunst sein: lauter, lauterer Erinnerungsruf, daß Leben das Tätige sei. Gegenüber den vergangenen Künsten ist das eigentliche jubelnde Ja dieser bis in ihre Form hinein von ihrem Ethos durchklungenen Kunst: Menschen hervorzurufen; — zu wirken, daß die menschliche Tat die trägen Umdrehungen des Gegebenen rings herrlich überwiege. Ihr Klang ist die Welt, — nichts festeres ist sie! Diese niemals Erstarrung duldende Welt reißt die Wirklichkeit sich nach. Sie ist über den Ländern und Bürgern die Utopie des unendlichen Menschen.

Das Leben des Dichters aber, das sei im Getümmel des Schicksals und der kämpfenden Gestalten. Er halte sein Herz nicht in seinem Haupte gefangen. Er fürchte nicht für sein Werk, wenn er sich der Lebendigkeit hingibt, sondern wenn er sich fürchtet! Im grenzenlosen Leben gestalte er zuerst sich selbst, — dann kann sein Werk seine wahrste Gestalt empfangen.

Denn nur der dem Kampfe Hingegebene kann Welt erzeugen. Und es geht nicht dem endlichen Paradiese, sondern der unendlichen Steigerung des Menschlichen zu.

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

LG.H.
S6817d

184141

Author Soergel, Albert

Title Die deutsche Dichtung der letzten 30 Jahren.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU

Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Quellenbücher der Volkshochschule.

Herausgegeben von der Volkshochschule Thüringen.

Preis für das Heft 1 M.

1. Heft:

Sozialismus und Christentum, Männer und Programme.

Von

Professor H. Weinel.

2. Heft:

Die Weltreligionen.

Die Religion Chinas. Die indischen Religionen. Judentum. Islam.

Von

Professor H. Weinel.

3. Heft:

Jüngste deutsche Lyrik.

Von

Professor H. Naumann.

4. Heft:

Grundfragen der Volkswirtschaftslehre.

Von

Dr. Karl Muhs, Jena.

5. Heft:

Die Geschichtlichkeit Jesu.

Von

Professor H. Weinel.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung.